

# **SUID-AFRIKAANSE MUSIEK VIR TJELLO EN ORKES**

**STEFAN HENRY GROVÉ**



**Tesis ingelewer ter gedeeltelike voldoening aan die vereistes vir die  
graad van Magister Musicae (uitvoerend) in die Fakulteit Lettere en  
Wysbegeerte aan die Universiteit van Stellenbosch**

**Studieleiers: Mnr. Theo Herbst en me. Magdalena Roux**

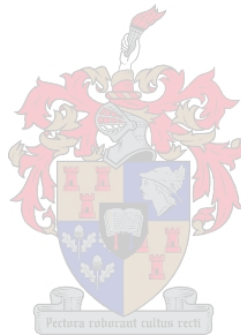
**April 2006**

**Ek, die ondergetekende, verklaar hiermee dat die werk in hierdie tesis vervat, my eie oorspronklike werk is en dat ek dit nie vantevore in die geheel of gedeeltelik by enige universiteit ter verkryging van 'n graad voorgelê het nie.**



**Stefan Grové**

**Salzburg, 4 November 2005**



## OPSOMMING

Hierdie studie lewer 'n bydrae tot die literatuur oor Suid-Afrikaanse tjello-concerto's. Daaronder word werke verstaan wat hier te lande ontstaan het, deur komponiste wat oor 'n beduidende tydperk heen sigbaar betrokke is of was by die bevordering van musiek in Suid-Afrika. Dit blyk dat daar tussen die jare 1893 en 2004 sowat 56 Suid-Afrikaanse komponiste 'n (voorlopige) totaal van 95 werke in verskillende genres vir die medium geskryf het, waarvan vyf konsertmatige werke in aanmerking gekom het vir dié studie. Hulle is dié van Richard Cherry (1942), Bernard Langley (1965), Peter Klatzow (1972), Roelof Temmingh (1992) en Allan Stephenson (2004).

Die navorsingsmetode behels fasette soos agtergrondgegewens, historiese perspektiewe en volledige tegniese bekrywings van elke werk, terwyl ook kommentaar gelewer word oor die artistieke en spesifiek “tjellistiese” ingesteldheid van elk. In dié proses is tot die slotsom gekom dat die tydperk van ontstaan (1942-2004) in 'n ruim mate gereflekteer word in die styl van die gekose werke, en dat elk 'n heel bepaalde perspektief toelaat ten opsigte van die komponis se persoonlike stylbenadering.

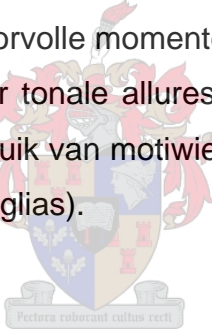
Richard Cherry se Concertino is weliswaar nie noemenswaardig in terme van tjellistiek nie, maar getuig nietemin van 'n deurleefde musikaliteit en musikale vakmanskap. Cherry se eie instrument, die fagot, en sy bevoorkeurde genre, nl. ballet- en bykomstige musiek skyn ook 'n rol te gespeel het in die wording van dié werkie.

Allan Stephenson se Concerto – die enigste meerdelige werk – is in bepaalde opsigte selfs meer argaïes as dié van Cherry: Sy bevoorkeurde “klassisistiese” styl maak ruim voorsiening vir 'n tjellistiese benadering wat herinner aan dié van klassieke meesters soos Boccherini en Haydn, terwyl sy harmoniese styl die Engelse “pseudo-modaliteit” en pentatoniek beklemtoon, en ook 20ste-eeuse vermaaklikheidselemente nie afwesig is nie.

Outodidak Bernard Langley verteenwoordig met sy somber-liriese Concerto 'n spesiale – en sonderlinge – bydrae tot die genre. Die werk is stilisties 'n hulde aan die Engelse liriek van bv. Delius. Deur die skynbare gebrek aan genoegsame

vindingrykheid in sowel tematiek as orkestrasie-vaardighede kom die werk voor as moeisaam en staties.

Beide Peter Klatzow se “pointillistiese” *The Temptation of St. Anthony, after Hieronymus Bosch*, en Roelof Temmingh se Concerto kan geld as die mees verdienstelike Suid-Afrikaanse werke tot op hede. Waar Klatzow se werk stilisties tekens dra van die Europese *avant-garde* van die na-oorlogse tyd, en dus behoort tot die komponis se vroeë middeljare, is Temmingh s’n dié van die ryper en ervare kunstenaar, verteenwoordigend van die komponis se latere, meer gehoorsvriendelike benadering. Wat die werke verder van mekaar onderskei is die *aard* van die artistieke stempel: In Klatzow se werk gaan dit primêr om die artistieke skeppingsuitdaging van melodie vs. klankeffek, eerder as om ’n “programmatiese” uitbeelding van die skildery. Die tjello-idioom is verrassend-veelsydig en ekspressief; dit is veral die tjello se veeleisende hoogste register wat gepas aandoen. Vir Temmingh, daarenteen, is tjellistiese effekte duidelik ’n bysaak, met die klem op sterk liriese, by tye ook sombere en humorvolle momente. Die oktooniese grondslag maak selfs by geleentheid voorsiening vir tonale allures, en die struktuur van die werk is oorspronklik in die vindingryke gebruik van motiwiese kiemselle wat mettertyd ontvou as temas (waaronder twee passacaglias).



## ABSTRACT

This study represents a contribution to the literature on South African cello concertos. The term encompasses works created locally by composers who were visibly involved in the promotion of music in South Africa over a significant period. It appears that between the years 1893 and 2004 about 56 South African composers delivered a (provisional) total of 95 works in various genres for the medium. This study refers specifically to five concerto-type works, viz. those of Richard Cherry (1942), Bernard Langley (1965), Peter Klatzow (1972), Roelof Temmingh (1992) and Allan Stephenson (2004).

The research method comprised facets such as background data, historical perspectives and complete technical descriptions of each work, and entails comments on the artistic and specifically “cellistic” attributes of each. This process led to the conclusion that the era of emergence (1942-2004) amply informs the style

of each selected work, and that each allows a particular perspective regarding the personal stylistic conviction of the composer.

Although Richard Cherry's *Concertino* is hardly significant in terms of its stature within cello literature, it nevertheless bears testimony to natural and proficient musicianship. Cherry's own instrument, the bassoon, and his preferred genre, viz. ballet and incidental music, seem to have had a role in the creation of this piece.

Allan Stephenson's *Concerto* – the only multi-movement work – appears even more archaic in some respects than that of Cherry: His preferred “classicist” style allows a cello approach reminiscent of classical masters like Boccherini and Haydn, featuring also a harmonic style aligned to English “pseudo-modality” and pentatonicism, with elements of 20th century entertainment music.

The melancholy, lyrical *Concerto* of autodidact Bernard Langley represents a special and unusual addition to the genre. Stylistically the work pays homage to the English lyricism of composers such as Delius. The lack of inventiveness and skill apparent in the thematic treatment and orchestration renders the work somewhat cumbersome and static.

Both Peter Klatzow's "pointillist" *The Temptation of St. Anthony, after Hieronymus Bosch*, and Roelof Temmingh's *Concerto* can be classified amongst the most worthy South African music to date. While Klatzow's work bears the stylistic stamp of the European *avant-garde* of the post-war era, thus placing it in his early middle period, that of Temmingh's discloses the mature, experienced artist in his later, more audience- friendly approach. These works are distinguished also by the nature of their artistic cast. Klatzow addresses primarily the artistic challenge of melody vs. sound effect, rather than attempting a “programmatic” evocation of the painting. The cello idiom is startlingly varied and expressive; the cello's difficult higher register is applied with riveting effect. By contrast, cellistic effects are clearly of secondary importance to Temmingh, who emphasises strong lyrical, but also sombre and humoristic moments. On occasion the octotonic basis suggests tonality, and the work is structured ingenuously with the inventive use of motivic ideas which evolve as themes (including two passacaglias).

## BEDANKINGS

Ek wil graag my dank en waardering uitspreek teenoor die die volgende persone en instansies:

- Die studieleiers, mnr. Theo Herbst en me. Dalena Roux, vir hulle belangstelling en ondersteuning;
  - die biblioteekpersoneel van die Musiekbiblioteek;
  - die Universiteit van Stellenbosch, en die Konservatorium in besonder, vir studiebeurse;
  - komponiste en ander betrokkenes vir insae in partiture, en toestemming tot kopiëring, t.w.:
- 
- me. Marian Lewin (Richard Cherry se concertino);
  - mnr. Bernard Langley;
  - die argief van die Universiteit van Kaapstad (Peter Klatzow);
  - prof. Roelof Temmingh;
  - mnr. Allan Stephenson;
  - my ouers vir hulle volgehoue ondersteuning en hulp, ook met die voorbereiding en afhandeling van hierdie manuskrip.



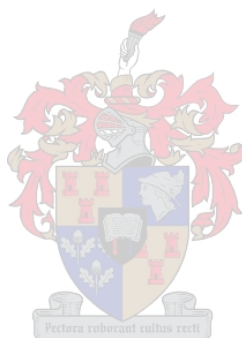
Stefan Grové

# SUID-AFRIKAANSE MUSIEK VIR TJELLO EN ORKES

## Inhoudsopgawe

<b>Hoofstuk 1</b>	<b>INLEIDING: SUID-AFRIKAANSE TJELLOMUSIEK: 'N OORSIG OOR ALLE GENRES</b>	<b>1</b>
<b>Hoofstuk 2</b>	<b>20STE-EEUSE CONCERTO'S VIR DIE TJELLO</b>	<b>10</b>
<b>Hoofstuk 3</b>	<b>SUID-AFRIKAANSE CONCERTO'S EN CONCERTO-AGTIGE WERKE VIR DIE TJELLO</b>	<b>22</b>
<b>3.1</b>	<b>Richard Cherry: <i>Concertino for cello with orchestra</i></b>	<b>22</b>
3.1.1	Agtergrond	22
3.1.2	Vorm en tematiek	23
3.1.3	Harmoniek	30
3.1.4	Tjellistiek	31
3.1.4.1	Tegniese eise	31
3.1.4.2	Spesiale effekte	33
<b>3.2</b>	<b>Bernard Langley: <i>Concerto for cello and orchestra</i></b>	<b>35</b>
3.2.1	Agtergrond	35
3.2.2	Vorm en tematiek	36
3.2.3	Harmoniek	43
3.2.4	Tjellistiek	45
3.2.4.1	Tegniese eise	45
3.2.4.2	Spesiale effekte	47
<b>3.3</b>	<b>Peter Klatzow: <i>The Temptation of St. Anthony after Hieronymus Bosch, for cello and orchestra</i></b>	<b>48</b>
3.3.1	Agtergrond	48
3.3.2	Vorm en tematiek	50
3.3.3	Tjellistiek	56
3.3.3.1	Tegniese eise	56
3.3.3.2	Spesiale effekte	58

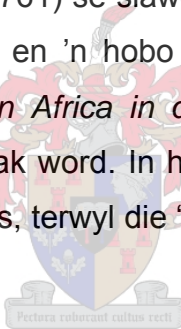
<b>3.4</b>	<b>Roelof Temmingh: Tjellokonsert</b>	<b>60</b>
3.4.1	Agtergrond	60
3.4.2	Vorm en tematiek	61
3.4.3	Tjellistiek	71
3.4.3.1	Tegniese eise	71
3.4.3.2	Spesiale effekte	72
<b>3.5</b>	<b>Allan Stephenson: Concerto vir tjello en volle orkes</b>	<b>74</b>
3.5.1	Agtergrond	74
3.5.2	Vorm en tematiek	76
3.5.3	Harmoniek	84
3.5.4	Tjellistiek	88
3.5.4.1	Tegniese eise	88
3.5.4.2	Spesiale effekte	90
<b>Hoofstuk 4</b>	<b>SAMEVATTING</b>	<b>91</b>
<b>Bibliografie</b>		<b>94</b>





## Hoofstuk 1      **SUID-AFRIKAANSE TJELLOMUSIEK: 'N OORSIG OOR ALLE GENRES**

Alhoewel vroeë vorme van die tjello – verteenwoordigend van die tenoor- en basregister – reeds in Europa teen die middel van die 17de eeu bekend was (Gabrieli se *Ricercari per violoncello solo* 1680), d.w.s. ongeveer gelyktydig met die Nederlandse nedersetting aan die Kaap, is baie min bekend van die geskiedenis van die instrument se vroeë geskiedenis in Suid-Afrika. Uit Jan Bouws se beskrywings van Kaapse musiekbedrywighede voor die 19de eeu blyk daar 'n groot verskeidenheid instrumente in omgang te gewees het, en waarby – afgesien van geïsoleerde gevalle – die tjello opvallend afwesig is. Dié toedrag kan deels toegeskryf word aan die groter aanvraag vir buitelug-musiek – wat in die praktyk grotendeels neergekom het op blaas-ensembles, en waarvan die lede deel gevorm het van die Kompanjiespersoneel. Aan die ander kant het Pieter van Breda, die eienaar van Oranjezicht, 'n orkes van “ ... goed dertig fluitspelers en violiste ...” gehad. En die bibliofiel Joachim Nikolaus von Dessin (1704-1761) se slawe-orkes het bestaan uit twee trompette, twee horings, twee viole, 'n basviool en 'n hobo (Bouws 1982:12). Dit is eers in MHK Liechtenstein se *Reisen im südlichen Africa in den Jahren 1803, 1805 und 1806* dat spesifieke melding van 'n tjello gemaak word. In hierdie “huisorkessie” van slawe-musici, was die kok fluitis en die stalkneg violis, terwyl die “tuinman” as tjellis opgetree het (Bouws 1982:13).



Verwysings uit die negentiende eeu na tjelliste en musiek waarby die instrument betrek is, is ietwat meer algemeen in Bouws se studies. Só het die negentiende-eeuse Duitse litograaf Heinrich Egersdörfer etlike sketse van musiektoneeltjies uit die Kaapse Maleier-wêreld gemaak (1885) nagelaat. Op een daarvan verskyn 'n strykinstrument wat waarskynlik 'n tjello was - tesame met 'n violis en 'n konsertinaspeler (Bouws 1982: afbeelding na p. 26), en op 'n ander (na p. 122) verskyn 'n tjello wat staande bespeel word – in 'n ensemble wat ook bastrom, konsertina, viool en sytrom insluit. Uit Bouws se beskrywing van die “extraordinary music” – 'n uitvoering van dele uit Haydn se *Militêre* simfonie tydens die jaarlikse herdenkingsdiens van die Augsburgse Geloofsbelydenis in die Lutherse kerk – kan wel afgelei word dat tjello's deel van die militêre kapel kon gevorm het (Bouws 1982:31).

As verwysings na die instrument in historiese beskrywings skaars is, was oorspronklike musiek skynbaar geheel en al afwesig. Dit is eers met die aanbreek van die 20ste eeu dat die bestaan van geleentheidstukke (deur immigrante-musici) geboekstaaf sou word. Die vroegste bekende voorbeelde van sulke musiek – merendeels bedoel vir onderrigdoeleindes, is dié van FW Jannasch – verbonde aan die nuutgestigte musiekskool in Stellenbosch. Sulke tjellostukke van Jannasch maak tans deel uit van die dokumenteversameling van die Musiekbiblioteek aan die Konservatorium in Stellenbosch.

Vir die doel van die volgende oorsig oor tjellokomposisies deur Suid-Afrikaanse komponiste word uitgegaan van gegewens verskaf deur die *Suider-Afrikaanse Musiekregte-organisasie* (SAMRO, Desember 2004), aangevul deur werklyste in die *Suid-Afrikaanse Musiekensiklopedie* (SAME I-IV, 1980-1986) en Klatzow (red.), *Composers in South Africa Today* (1987).

Van die 95<sup>1</sup> werke, wat wissel vanaf eendelige karakterstukke tot meerdelige sonates en concerto's, is 25 se ontstaansdatums onbekend. Daar datering sedert die sewentigerjare van die vorige eeu meer betroubaar en konsekwent voorkom, word 1970 in die lys hierna as 'n skeidingsjaar gesien. Werke deur die ouer komponistegeslag, en wat in SAME opgespoor kon word, word hier ooreenkomstig sulke komponiste se aktiwiteite aangedui as "voor 1970". Sulke werke sluit in die sewe karakterstukke van Judith Brent-Wessels, asook werke van Eva Harvey, Victor Hely-Hutchinson, Heinz Hirschland en Hayden Matthews. Die ontstaansdatums van FW Jannasch se drie werkies (wat hier as eenheid aangegee word), kan laatstens geplaas word rondom die twintigerjare van die 20ste eeu – onmiddellik voor sy uittrede uit die diens van die Konservatorium op Stellenbosch (1921). Die datering van enkele werke van Horace Barton en Arthur Wegelin is by benadering, en baseer op die (weliswaar onbewysbare) aanname dat gedateerde en ongedateerde tjellokomposisies uit dieselfde tydperk dateer. Vir drie werke – dié van AJ Costandius, en die karakterstukkies van Rosalie Adams en Edith Hugo Bosman kon geen bruikbare inligting gevind word waarvolgens benaderde datums bepaal kan word nie. Van Creswell kon via SAMRO vasgestel word dat die komponis tans in Engeland woon, waardeur sy werk tot die laat-twintigste eeu moet behoort. Tensy anders vermeld, is alle komposisies bedoel vir

<sup>1</sup> Die telling van 95 baseer op titels van werke, wat egter dikwels meer as een item bevat. Indien Coetzee se *Twee stukke* en Hirschland se *Five Pieces* as individuele komposisies gesien sou word, is die totaal 100.

tjello en klavier. Komposisies gemerk met 'n asterisk is op navraag verkrygbaar by SAMRO.

Komponis	Titel / Besetting	Voltooingsdatum
1. Adams, R	<i>Songs for Cello and Piano*</i>	Onbekend; voor 1970
2. Ascough, G	<i>Reverie*</i>	1984
3. Ashworth, A	<i>25 Variations</i>	1943
4. Barton, H	<i>Ballade</i>	1940's?
5. Barton, H	<i>Hebrew Song of Supplication</i>	1940's?
6. Barton, H	<i>Invocation</i>	1940's?
7. Barton, H	<i>Jig</i>	1943
8. Barton, H	<i>Prelude and fugal fantasia</i> [3 Vc en kl.]	1940's?
9. Barton, H	<i>The Robin</i> (opgedra aan Betty Pack)	1943
10. Barton, H	<i>Sarabande</i>	1940's?
11. Barton, H	<i>Sonata</i>	1943
12. Barton, H	<i>To Proteas</i> (opgedra aan Betty Pack)	1945
13. Bell, WH	<i>Sonata in a "for Brian Bell"</i>	1927
14. Bosman, E	<i>Scherzo*</i>	Onbekend; voor 1970
15. Brent-Wessels, J	<i>Gavotte*</i>	Onbekend; voor 1970
16. Brent-Wessels, J	<i>Kaiser*</i>	Onbekend; voor 1970
17. Brent-Wessels, J	<i>Melodie*</i>	Onbekend; voor 1970
18. Brent-Wessels, J	<i>Melody*</i>	Onbekend; voor 1970
19. Brent-Wessels, J	<i>Siciliano*</i>	Onbekend; voor 1970
20. Brent-Wessels, J	<i>Sonata*</i>	Onbekend; voor 1970
21. Brent-Wessels, J	<i>Tone Poem*</i>	Onbekend; voor 1970
22. Cherry, R	<i>Concertino for Cello and Orchestra</i> (opgedra aan Betty Pack)	1942
23. Cloete, J	<i>IYNX</i> [vir solo-tjello]*	1989
24. Coetzee, JC	<i>Twee stukke vir tjello en klavier</i>	1971
25. Costandius, AJ	<i>Philip*</i>	Onbekend; na 1970
26. Coulter, J	<i>Sonata*</i>	1978
27. Coulter, J	<i>Sonata no. 2*</i>	1981
28. Craib, D	<i>A Lullaby</i>	1925
29. Craib, D	<i>Chant sans paroles</i>	1929
30. Craib, D	<i>Elegy</i>	1929
31. Creswell, P	<i>Sonata</i> [vir solo-tjello]*	Onbekend; 80's?
32. Du Plessis, H	<i>Sonate vir Tjello solo, op. 52</i> [opgedra aan Anmari van der Westhuizen]*	1994
33. Els, A	<i>Music for cello and piano*</i>	1983
34. Grové, S	<i>Sextet for Cello's*</i>	1984
35. Grové, S	<i>Sonata</i>	1953
36. Gruber, G	<i>Sonata</i>	1940
37. Haddon, P	<i>African Dawn</i>	2000

38. Hallis, A	<i>Sonata</i>	1941
39. Harvey, E	<i>Chanson de soir*</i>	Onbekend; voor 1970
40. Hely-Hutchinson, V	<i>Dance</i>	Onbekend; voor 1970
41. Hirschland, H	<i>Five Pieces</i> [klavier- of harp-begeleiding]	Onbekend; voor 1970
42. Hirschland, H	<i>Sonata</i>	Onbekend; voor 1970
43. Hoby, C	<i>Sonata</i> [met orrelbegeleiding]	1893
44. Hoenigsberg, D	<i>Cuckoo called I looked toward the Sound but only the Moon of the Dawn was there*</i>	1986
45. Hofmeyr, H	<i>Die lied van Juanita Perreira</i> (tjello en klavier)	1995
46. Hofmeyr, H	<i>Cadenza per violoncello solo*</i>	1996
47. Hofmeyr, H	<i>Crucifixus</i> (tjello en orrel)	2004
48. Honey, A	<i>Rockingham Variations for seven Violoncelli*</i>	1980
49. Hylton-Edwards, S	<i>Sonata</i>	1954
50. Hylton-Edwards, S	<i>Three Airs</i>	1958
51. Jannasch, F	[Drie stukke]	1920's?
52. Jordan, B	<i>Sun in the dark</i> [onbegeleid]*	1981
53. Joubert, J	<i>Kontakion</i>	1974
54. Khumalo, A	<i>Score for Piano and Violoncello*</i>	2001
55. Klatzow, P	<i>The Temptation of St Anthony</i> [vir tjello en orkes]	1972
56. Kosviner, D	<i>Untitled (Collage I)</i> [vir tjello en marimba]	2004
57. Langley, B	<i>Concerto for Cello and Orchestra</i>	1962
58. Langley, B	<i>Suite for Violoncello and piano</i>	1962
59. Langley, B	<i>Tempo di Pavane</i>	1960
60. Langley, B	<i>Nocturne</i>	1963
61. Loveday, C	<i>Retrograde</i>	2000
62. Malan, W	<i>Sonata</i>	1980's?
63. Malan, W	<i>Splinterspel / Sound Diffusion*</i>	1987
64. Matthews, H	<i>Rondo</i>	Onbekend; voor 1970
65. Melman, I	<i>Rapsodie</i>	1961
66. Rainier, P	<i>Concerto for Violoncello and Orchestra</i>	1964
67. Rajna, T	<i>Music for Cello and Piano</i>	1950
68. Roosenschoon, H	<i>Bepeinsing*</i>	1973
69. Solomon, A	<i>Old Storyteller</i> [ook vir altviool en klavier]*	1993
70. Stephenson, A	<i>Concert Piece 2000*</i>	2000
71. Stephenson, A	<i>Four Movements for six Celli*</i>	1998
72. Stephenson, A	<i>Souvenir de Sevilla – Concert Piece for six Celli*</i>	1999
73. Stephenson, A	<i>Concerto for Violoncello and Orchestra</i>	2004
74. Swanson, W	<i>Kitten at play*</i>	1961
75. Swanson, W	<i>Melody*</i>	1955
76. Swanson, W	<i>Sunny Day*</i>	1976
77. Temmingh, R	<i>Concerto for Violoncello and Orchestra</i> [opgedra aan Anmari van der Westhuizen]	1992
78. Temmingh, R	<i>Meanwhile</i> [opgedra aan Anmari van der Westhuizen]*	1997
79. Van Dijk, P	<i>Kontraste vir Tjello</i> [onbegeleid]	1972
80. Van der Merwe, J	<i>I can hear a Swan singing*</i>	2001

81. Van Oostveen, K	<i>Adagietto vir tjello en strykers, op. 28</i> [verlore?]	1946
82. Van Oostveen, K	<i>Elegy for Violoncello and Strings, op. 51B</i> [’n verwerking van op. 51A, vir horing en strykers – verlore?]*	1967
83. Van Rensburg, E	<i>Partite diversi – variazioni per violoncello solo*</i>	1994
84. Van Wyk, C	<i>Concerto for Cello and Orchestra</i> [onttrek]	1982
85. Van Zuilenburg, P	<i>Violonsolo*</i>	2003
86. Vietri, P	<i>Partita 1979*</i>	1979
87. Wegelin, A (pseud. Oom Willem)	<i>Andantino and Dance for four Violoncellos, op. 33*</i>	1980
88. Wegelin, A (pseud. Oom Willem)	<i>Easy Cello Pieces, op. 59*</i>	1980’s?
89. Wegelin, A	<i>Squatters’ Anger, op. 68C*</i>	1980’s?
90. Wicomb, P	<i>Wroegings</i> [solo]	1996
91. Wicomb, P	<i>Vokalise</i> [met elektronies versterkte klavier]	1999
92. Zaidel-Rudolph, J	<i>Four Minim*</i>	1982
93. Zaidel-Rudolph, J	<i>Suite Afrique</i> [makliker weergawe]*	1992
94. Zaidel-Rudolph, J	<i>Suite Afrique</i> [virtuose weergawe]*	1994
95. Zaidel-Rudolph, J	<i>Variations for Cello and Piano on a Chassidic Theme*</i>	1982

Die lys bevat gegewens van 56 komponiste, wat vroeë pioniers soos die Brits-gebore Durbanse musikus Charles Hoby (oorlede 1938) insluit, en wie se orrelbegeleide sonate (1893) die vroegste gedateerde tjello-komposisie is wat met Suid-Afrika geassosieer kan word. Ander vroeë figure is Friedrich Wilhelm Jannasch (1853-1930) en William Henry Bell (1873-1946). Alhoewel daar aanvaar kan word dat Johann Franz (Hans) Endler (1871-1947) as oudstudent van die Weense tjellis Ferdinand Hellmesberger ook sy hand sou waag aan onderrigkomposisies vir die instrument, is daar – behalwe vir enkele duette vir viool en tjello, en enkele tjello-obligate vir liedkomposisies – geen aanduidings wat op die bestaan van solowerke kan dui nie.

Gedateerde en by benadering dateerbare werke kan dus soos volg uiteengesit word:

- voor 1970 (deels onbekend): 48
- 1970-1979: 8
- 1980-1989: 17
- 1990-1999: 13
- 2000-2004: 9

Hiervolgens is die getal werke waarin die tjello as solo-instrument figureer vir die tydperke tot en sedert 1970 byna identies, nl. 48 teenoor 47, met die grootste enkele groep bydraes in die dekade 1980-1989, nl. 17 werke.

Die meerderheid komposisies behoort tot die kategorie van **karakterstukke en programmatiese werke**, d.w.s. werke met stemmingsmatige titels, nl. 61 werke. Dit kan aanvaar word dat veral die ouer bydraes hulle ontstaan waarskynlik grotendeels te danke gehad het aan die behoefte aan onderrigmateriaal. Hieronder ressorteer werke van uitgesproke programmatiese of suggestief-programmatiese aard. Enkele uiteenlopende latere voorbeelde hiervan is Barry Jordan se *Sun in the dark* (1981), Peter Klatzow se *The Temptation of St Anthony* (1972), Roelof Temmingh se *Meanwhile* (1992), en Pierre-Henri Wicomb se *Wroegings* (1996), asook werke wat vanuit 'n 19de-eeuse perspektief ouer dansvorme suggereer, soos Judith Brent-Wessels se *Gavotte* of *Siciliano*, of Bernard Langley se *Tempo di Pavane* – om net twee te noem.

Teen die agtergrond van die bykans totale afwesigheid van Suid-Afrikaanse tjellomusiek in plaaslike voordragprogramme, kom die feit dat daar 14 Suid-Afrikaanse **tjello-sonates** is as 'n verrassing. Bekende ouer en jonger SA komponiste het tot dié genre bygedra, w.o. Horace Barton (1943), William Henry Bell (1927), Georg Gruber (1940), Stefans Grové (1953), Hubert du Plessis (sonder begeleiding, 1994) en John Coulter (twee werke: 1978 en 1981), terwyl die bekende klavier-pedagoog Adolph Hallis verrassenderwys ook 'n bydrae op die gebied gelewer het (1941). Ander, minder bekende – ouer en jonger – komponiste wat sonates of sonatedele nagelaat het, is Judith Brent-Wessels (slegs 'n eerste deel, voor 1970), Peter Creswell (ná 1970), Heinz Hirschland (voor 1970), Stewart Hylton-Edwards (1954) en Waldo Malan (1980's). Soos reeds genoem, is die vroegste bekende Suid-Afrikaanse sonate dié van Charles Hoby, vir tjello en orrel (1893). Van dié groep werke is dié van Brent-Wessels, Coulter, Creswell en Du Plessis verkrygbaar by SAMRO; die res bevind hulle in die besit van die komponiste self, of in hulle dokumentêre nalatenskap.

'n Verdere kategorie sluit in **suites, variasies en ongetitelde werke**. Van die 17 komposisies is o.m. Jan Coetzee se Webern-geïnspireerde *Twee tjellostukke* uit 1971, Heinz Hirschland se *Five Pieces* (voor 1970), en Albert Honey se variasies (vir tjello-septet) op die geestelike melodie *Rockingham* (1980), Stefans Grové se *Tjello-sekstet* (1984), en Bernard Langley (1962) en Jeanne Zaidel-Rudolph (1992 en 1994) se suites.

Die nawerking van JS Bach se solomusiek vir tjello blyk uit nie minder nie as 10 werke vir **onbegeleide tjello**, nl. dié van Johan Cloete, Peter Creswell, Hubert Du Plessis, Hendrik



Hofmeyr, Barry Jordan, Peter-Louis Van Dijk, Etienne van Rensburg, Paul Loeb van Zuilenburg, Philip Vietri en Pierre-Henri Wicomb.

Benewens reeds vermelde **tjello-ensembles** (Grové en Honey) moet Wegelin se kwartet (1980), en Stephenson se twee sekstette van 1998 en 1999 genoem word.

Die 9 werke van groter formaat, en wat, met uitsondering van Klatzow en Oostveen se bydraes, per titel geïdentifiseer word as **concerto** of **concertino**, kan vanuit 'n bepaalde hoek gesien word as waarskynlik die mees betekenisvolle werke vir die tjello. Met die uitsondering van Oostveen se twee werke – 'n *Elegie* en 'n *Adagietto* vir tjello en strykkorke – word vir al die werke 'n simfonieorkester voorsien. Concerto's en concerto-agtige werke word as 'n reël gekonsipieer vir die meer gevorderde speler, en vereis dienoooreenkomstig ook toepaslike voorkennis van die instrument se tegniese moontlikhede. Die groter formaat van so 'n werk vereis verder 'n bepaalde vaardigheid in strukturering en orkestrasie in vergelyking met musiek wat bv. vir onderrigdoeleindes voorsien word. Hierdie 9 komposisies kan dus gesien word as spesiale pogings van plaaslike komponiste om hulle vaardighede met betrekking tot die genre ten toon te stel. In chronologiese volgorde kom die volgende werke ter sprake:

- Richard Cherry, *Concertino for Cello with Orchestra* (1942);
- Klaas van Oostveen, *Adagietto vir tjello en strykkorke* (1946);
- Bernard Langley, *Concerto for Cello and Orchestra* (1962, hersien 1965);
- Priaux Rainier, *Concerto for Cello and Orchestra* (1964);
- Klaas van Oostveen, *Elegy for Violoncello and Strings* (1967) – dié werk het ook skynbaar bestaan as 'n weergawe vir horing en strykkorke;
- Peter Klatzow, *The Temptation of St Anthony, after Hieronymus Bosch, for Cello and Orchestra* (1972);
- Carl van Wyk, *Concerto for Cello and Orchestra* (1982);
- Roelof Temmingh, *Tjellokonsert* (1992);
- Allan Stephenson, *Concerto for Cello and full Orchestra* (2004).

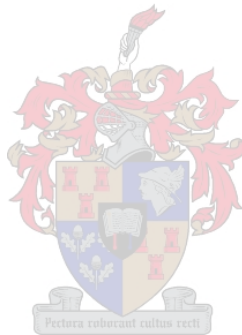
- Hiertoe sal binnekort (2005) 'n verdere concerto gevoeg kan word – 'n werk deur Hendrik Hofmeyr (mededeling deur die komponis).

Vir die doel van hierdie studie word volstaan met die werke van Cherry, Langley, Klatzow Temmingh en Stephenson. Van Oostveen het sy werke in dié genre skynbaar vernietig (soos telefonies meegedeel deur sy weduwee in Johannesburg, op 12 Jan 2005). Carl van Wyk se werk is deur die komponis met die eerste navrae as voorlopig verlore verklaar (e-pos korrespondensie met die outeur, November 2004); nadat dit wel opgespoor is, het Van Wyk te kenne gegee dat hy dit liefste nie beskikbaar wil stel nie (e-pos Januarie 2005). Rainier se groter betrokkenheid by musiekinstansies buite die land, het twyfel laat ontstaan oor die toepaslikheid van die “Suid-Afrikaansheid” van die (dodekafoniese) concerto – dit was 'n opdragwerk van die BBC, en opgedra aan en uitgevoer deur Jaqueline du Pré – en word nie verder betrek in hierdie studie nie. Van die 5 werke wat hier bespreek sal word, handhaaf slegs een, nl. dié van Stephenson 'n konvensionele driedeligheid; vir die ander word deurgaans volstaan met 'n soort “deurgekomponeerde” eendeligheid.

Die keuse van eendeligheid is tiperend vir vele orkeswerke sedert Liszt, en waarin dikwels getrag word om die konvensionele sikliese drie- of vierdeligheid van die simfonie of concerto te oorbrug, sonder om die wesenlike uitdrukkingskwaliteite wat met afsonderlike dele geassosieer word, prys te gee. Dienooreenkomstig is daar dikwels duidelike onderafdelings, wat deur middel van tempoveranderinge geïdentifiseer kan word, om sodoende 'n soort meerdeligheid te suggereer. Die resulterende eendeligheid vereis gewoonlik ook 'n mate van “terugkeer” na aanvangsmateriaal, waardeur 'n finale seksie dikwels die voorkoms het van 'n soort reprise van die begin. So 'n vormbenadering het gewoonlik ook tot gevolg dat die omvang van die werk kleiner is as wat die geval met konvensionele meerdeligheid die geval sou wees. So bestaan Cherry se konsert uit slegs 399 mate (uitvoering ongeveer 12 minute), Langley s'n 385 (17-18 minute), dié van Klatzow 194 (15 minute), en Temmingh 577 mate (22 minute). Stephenson se driedelige concerto, daarenteen, het 'n totaal van 920 mate. Die kortste van die vyf werke, dié van Klatzow, is ook in 'n ander opsig uitsonderlik, deurdat die ontstaan daarvan herlei word na 'n skildery.



Die vyf werke verteenwoordig elk in eie reg 'n faset van die jong, maar steeds groeiende Suid-Afrikaanse toonkuns. Historiese en musiekeestetiese teëpole, soos verteenwoordig deur die bydraes van bv. Cherry en Klatzow verskaf 'n oorsig oor die pad wat oor meer as ses dekades afgelê is.



## Hoofstuk 2      DIE TJELLOKONSERT IN DIE 20STE EEU

Aangespoor deur musikale persoonlikhede soos Mstislav Rostropovich, Siegfried Palm, Thomas Demenga en Pablo Casals, om net 'n paar te noem, het die tjellokonsert-repertoire gedurende die twintigste eeu nie net in kwantiteit nie, maar ook in diepte en omvang toegeneem. In hierdie ontwikkeling is 'n samesmelting van laat 19de-eeuse concerto-praktyke tesame met kompositoriese en speel-tegniese ontwikkelinge van die twintigste eeu herkenbaar. Benewens die uitwerking van twee wêreldoorloë op die algemene musikale ontwikkeling in Europa, het die nasionale identiteite en volksmusiek ook 'n deurslaggewende onafhanklikheid aan verskillende komponiste verleen. Die begin van die eeu het werke opgelewer in die tradisie van die 19de eeu (Elgar, Bloch, Dohnányi), maar Webern (Drei kleine Stücke, 1914), en Debussy (Sonate, 1915) was van die eerste komponiste om van die romantiese tradisie afskeid te neem (Campbell, 2001:671).

Verskeie faktore het tot die onderbeklemtoning van die tjello as solo-instrument gelei. Die laer register (in vergelyking met bv. die viool) sou kon meebring dat die tjello as solo-instrument nie teenoor die orkes gehoor word nie. Dieselfde omstandighede weerspreek ook die monodiese beginsel, naamlik dat die hoofstem die hoogste stem is. Tegniese uitvoeringsprobleme wat ook deur komponiste in ag geneem moes word, is die lengte en dikte van die snare, wat die dubbelgreepmoontlikhede beperk en ook moeiliker aanspreek as korter snare. Heinz von Loesch (2002:1698) beskryf egter 'n paar faktore wat in die 20ste eeu tot die groei in die gewildheid van die tjello as solo-instrument bygedra het:

1. Verbetering van die tegniese vlak van tjellospel;
2. Tjello-virtuose komponeer nie meer self tjellowerke nie, maar gee opdragte aan (beter) komponiste;
3. Die bevryding van tonaliteit het ook die handgreepmoontlikhede vir die tjello vir eenstemmige, sowel as dubbelgreeppassasies aansienlik uitgebrei.

Die 20ste-eeuse Neobarok, met sy voorliefde vir liniêre melodiese strukture het tot in die 1960's die produksie van werke vir die tjello bevorder. Ook die neiging tot kleiner, kamermusikale orkesbesettings het die hoorbaarheid van die instrument verbeter.

Komponiste wat aan groter simfoniese besetting voorkeur gegee het (Bloch, Schönberg, Hindemith), het soos vroeër met die problematiek van die uitvoeringstegniese en dinamiese grense van die instrument te doen gekry.

Die groot verskeidenheid 20ste-eeuse werke vir die tjello word weerspieël in 'n wye spektrum style, wat voorsiening gemaak het vir werke in verskillende historiese fases, soos laatromantiek, impressionisme, vrye atonaliteit, dodekafonie, neobarok, neoklassiek, neo-romantiek en seriële musiek.

### Duitsland en Oostenryk

Hindemith het as student sy eerste tjellokonsert Op. 3 (1915-16) gekomponeer. Dit bevat 'n heroïese, Strauss-agtige eerste deel, 'n Romanze en 'n Tarantella-finale in 'n meer chromatiese styl (Stowell, 2000:100). In teenstelling daarmee, beweeg sy *Kammermusik* nr 3 (Op. 36 nr 2, 1925) weg van die Romantiek. Die werk, in Neo-klassieke styl met sy sterk polifoniese tekstuur is geïnstrumenteer vir tjello en tien instrumente met onafhanklike melodiese lyne. Hindemith het hierdie werke opgevolg met nog 'n drie-delige konsert in 1940.

Die volgende generasie weerspieël die meer progressiewe twintigste-eeuse ontwikkelinge. Veral Schoenberg se student, Winfried Zillig (Tjellokonsert, 1934), Hans Ulrich Engelmann (Op. 2, 1948), Harald Genzmer (1950), Berthold Goldschmidt (1953) en Wolfgang Fortner (1951) het die nuwe rigting ingeslaan, in teenstelling met Helmut Degen (Tjellokonsert, 1941-42 en sy *Kleines Konzert* nr 4), wat 'n styl soortgelyk aan Hindemith aangeneem het (Stowell, 2000:100).

Bernd Alois Zimmermann, 'n leerling van Fortner het 'n eendelige konsert (*Canto di speranza*, 1953 – hersien 1957) sowel as *Concerto en forme de pas de trois* bygedra. Laasgenoemde kombineer elemente van die *concerto*, balletmusiek en jazz. Arnold Schoenberg se enigste komposisie in die genre is 'n vrye transkripsie vir tjello en orkes (1932) van Mathias Monn (1717-1750) se konsert in D majeur vir klawesimbel en orkes (1746) waarby hy die tematiese materiaal uitgebou het en chromatiese harmonieë toegevoeg het (Stowell, 2000:101).

## Engeland

SOLO

*ff* *nobilmente* *sf* *sf* *sf dim.* *p* *ff* IV



tweede en vi

Die tema word as skakelfiguur in die tweede en vierde dele weer gehoor. Die skrynende tema met sy swaaiende ritme word selde verlaat voordat dit deur 'n sentrale *dolce*-tema afgelos word. Die kort, *scherzo*-agtige tweede deel is vinnig, maar nogtans in 'n melancholiese stemming. Dit begin met 'n pizzicato-verwysing na die inleiding, met verstrooide verwysings na die hooftema van die tweede deel. Hoewel 'n Scherzo in karakter, is hierdie deel nie in die klassieke vorm van 'n Scherzo nie (Cowling, 1983:156). In die uitdrukkingsvolle *Adagio*, oorwegend in B<sup>b</sup> majeur, “... is daar geen gevoel van voorwaartse beweging nie ... dit is 'n oomblik sonder tyd waarin 'n leeftyd se gevoel saamgedruk word” (McVeagh, 1955:170). Die deel eindig met 'n dominant wat deur die inleidingstema skakel met die rondo finale (*Allegro*) se kragtige eerste tema (*nobilmente*). tweede tema (G majeur) keer die hoof rondotema terug en speel die solotjello *unisono* saam met die tjellogroep, by tye ook saam met die altviole, kontrabasse en fagotte, wat 'n baie ongewone effek is. Hierop volg 'n ekspressiewe Lento, wat herinneringe uit die

Adagio deel sowel as twee nuwe idees bevat. Die openingstema word nog eenmaal gestel, voordat die hoof rondotema die werk vliedend afsluit (Stowell, 2000:102).

'n Uitvoering van Johannes Brahms se dubbelkonsert deur May en Beatrice Harrison het Frederick Delius geïnspireer om sy konsert vir viool, tjello en orkes te komponeer. In 1920 het die Harrisons dié werk vir die eerste keer uitgevoer. Tematiese repetisie word in die driedelige struktuur gebruik, eerder as ontwikkeling. Delius se tjellokonsert (1921) volg in 'n soortgelyke deurgekomponeerde A-B-A struktuur. Hy gebruik 'n marsagtige tweede tema in die tjellokonsert se opening, wat 'n moontlike verwysing is na die Eerste Wêreldoorlog. Frank Bridge se eendelige *Oration, Concerto elegiaco* (1930) sluit 'n groteske mars in wat eindig in 'n verdraaide weergawe van 'The Last Post', waardeur sy eie passifisme en treur oor gestorwenes in hierdie oorlog duidelik herkenbaar is (Stowell, 2000:102).

William Walton se tjellokonsert (1955-56) het dieselfde struktuur as sy konserte vir viool (1939) en altviool (1929), wat almal begin en eindig met dieselfde materiaal. Die melancholiese karakter en ritmiese lewendigheid verbind ook die werke met mekaar. Die drie strykerkonserte het ook dít gemeen dat hulle vir die bekendste internasionale spelers van die tyd, nl. Hindemith, Heifetz en Gregor Piatigorski gekomponeer is. Piatigorski het ook die eerste uitvoerings van die konserte van Berezowski, Castelnuovo-Tedesco, Hindemith, Martinu, Milhaud en Prokofjef behartig. Die werk druk ook, soos sy voorgangers, die liefde vir 'n vrou uit – in hierdie geval die komponis se vrou, Susanna, met wie hy in 1948 getrou het. Die eerste deel (*Moderato*) is liries en nadenkend; die eksotiese orkestrasie en onstabiele harmonieë ondersteun die liefdeslied-temas en is die saad waaruit die res van die werk ontstaan. Die virtuose tweede deel, herinner aan die musiek vir Pandarus uit Walton se "Troilus and Cressida". Die finale bestaan uit 'n ongewone, ekspressiewe tema met vier variasies, waarvan twee dien as cadenzas. In die naspel word die eerste deel se tema met die variasie-tema verenig.

Soos die naam suggereer, is Benjamin Britten se "Cello Symphony" Op. 68 (1963) 'n vermenging tussen simfonie en solokonsert. Die eerste deel is in 'n kompakte sonatevorm gekomponeer en verken die moontlikhede van die drie temas wat in die uiteensetting deur die solis bekendgestel word. Die kontrapuntale ontwikkeling is besonders gemoeid met dié klein motiewe, insluitend die openingsostinaat. Die derde deel, *Adagio*, bevat 'n lang

cadenza, waarvan die eerste gedeelte deur pouke begelei word (Cowling, 1983:159). In die rekapitulاسie, word die rolle van solis en orkes omgeruil, sodat die orkes die melodie speel teenoor die begeleiding van die solis.

Elgar se tjellokonsert word op merkwaardige wyse deur Hugh Wood in sy deurgekomponeerde tjellokonsert (1969) aangehaal. Die stadige slot-deel bevat so 'n aanhaling met aanhalingstekens in die partituur aangebring. Ook in die cadenza, wat as die werk se hoogtepunt dien, is daar verwysings na die werk (Stowell, 2000:104).

## Frankryk

Darius Milhaud se eerste tjellokonsert (1934) neem 'n groot verskeidenheid stemminge en style aan. Die eerste beweging (*non-chalant*) vestig mettertyd 'n foxtrot-styl, waarvan die vry ontwikkelde melodie later in die tweede cadenza voorkom. In die middeldeel, *Grave*, gebruik Milhaud bitonaliteit om 'n elegie in drieledige vorm te skep. Die finale bevat kenmerkende melodieuse en ritmiese eienskappe wat hul Suid-Amerikaanse herkoms verrai.

Na 'n droogte van etlike dekades, het Franse komponiste in die sestigerjare weer belangstelling getoon in die tjello met gevolglike werke deur Jolivet (1962), Bozza (Op. 57), Hubeau en andere. Ook Paul Tortelier, 'n tjellis met groot aansien, het twee tjellokonsertere en 'n konsert vir twee tjellos gekomponeer om deur hom en sy vrou, Maude uitgevoer te word.

Die mees onlangse werk van besondere belang is die van Henri Dutillieux, *Tout un monde lointain* (1968-70). Die vyf dele, *Enigma*, *Miroirs*, *Houles*, *Regard* en *Hymne* het elk 'n titel en epigram, wat dit verbind met die vers van Baudelaire wat die inhoud van die deel weerspieël. Dutillieux gebruik 'n seriële tegniek en ontwikkel die material deurlopend, deur dit ononderbroke te modifiseer. Die orkestrasie het 'n individuele karakter met sagte simbaalslae en noottrosse in die strykers in die eerste deel se inleidende ('Enigma') cadenza en die gebruik van die marimba in 'Miroirs'. Ook die buitengewoon hoë register van die tjello dra nie alleen by tot die tegniese veeleisendheid van die werk nie, maar ook tot die besondere atmosfeer (Stowell, 2000:106).

## Switserland

Ernest Bloch se *Schelomo*, 'n Hebreeuse Rapsodie vir tjello en orkes (1915-16) is gekomponeer kort voor hy hom in Amerika gevestig het. Die werk het ontstaan in 'n periode in sy lewe, waar Bloch veral Joodse musiek gekomponeer het. *Schelomo* is gebaseer op die bybelboek *Prediker*, wat met Koning Salomo (*Schelomo*) geassosieer word (Cowling, 1983:156).

Franse invloede het Switserse musiek in die 20ste eeu tot 'n groot mate oorheers. Honegger, wat in Zürich en Parys gestudeer het, het in 1929 'n tjellokonsert voltooi. Die stuk, wat in een deel gekomponeer is, is opgebou uit 'n ekspressiewe solo-*cantilena*, 'n ligter, jazz-agtige episode, 'n sentrale *Largo*, 'n cadenza (deur Maurice Maréchal, aan wie dit opgedra is) en 'n kragtige *Allegro marcato*, weereens met 'n jazz gevoel. Frank Martin se konsert (1965-66) toon skerp stylkontrasterings deur die kombinasie van serialisme en sonatevorm in die eerste deel en *Lento*-solodele (Stowell, 2000:106).

## Noord- en Suid-Amerika

Die eerste noemenswaardige werk in die VSA, is die na-oorlogse komposisie van Samuel Barber (op. 22, 1945, hersien 1947). Die konsert word beskou as een van die mees uitdagende werke vir tjello. Die werk in drie dele weerspieël die pyn van oorlog in 'n liriese, neo-romantiese idioom, geraak deur Amerikaanse volksmusiek en jazz. Die kleurvolle orkestrasie is beïnvloed deur Debussy en Ravel (Campbell, 2001:762). In die openingsmate word die tematiese materiaal bekendgestel voordat die solis toetree met 'n cadenza-agtige monoloog. Die tweede deel (*Andante*), 'n teer siciliano, is nabootsend uitgewerk tussen tjello en orkes. Die derde deel, met sy fanfare-inleiding bevat 'n tokkate tjello-episode, cadenza en tarantella, eindig in 'n resitatiefagtige koda (Stowell, 2000:108). Papineau-Couture, Perle, Lazarof, en Kupferman eksperimenteer binne die genre met o.a. 'n 'twaalftoon modale sisteem' (Perle), dodekafonie, en twee soliste met kontrapuntale wisselwerking. Lucas Foss gebruik 'n elektroniese band en versterker in sy vierdelige 'Concert' (1966), waarby verwronge weergawe, meganiese terugspeel en oorvleueling met die band voorkom. Die houtblasers van die orkes word deur 'n orrel vervang, die solis moet 'kompeteer' met 'n voorafopgeneemde cadenza, en speel die Sarabande uit Bach se

vyfde suite saam met sy band-kollega met die uiteindelijke verwringing daarvan (Stowell, 2000:108).

Belangrike bydraes deur komponiste wat deur die loop van die eeu Amerikaanse burgerskap aangeneem het, sluit in die van Korngold (op. 37, 1946), Dukelsky (1946), Rieti (1934, 1969), Vainberg (op. 43, 1948) en Krenek (1953, 1982).

Heitor Villa-Lobos, self 'n tjellis, het twee konserte vir tjello geskryf (1915, 1953), waarin sy andersins tipiese nasionalistiese inslag nie te vinde is nie. Veral die tweede konsert word gekarakteriseer deur tegniese virtuositeit en bevat 'n lewendige Allegro, drieledige stadige deel, scherzo met cadenza, en finale in die vorm van 'n primitiewe dans. Die werke van José Siqueira (1952, 1974) toon 'n baie sterker beeld van Brasiliaanse nasionalisme. Hy maak gebruik van sy eie 'Brasiliaanse trimodale' en pentatoniese sisteem, en neem vryelik materiaal vanuit die volksmusiek. Alberto Ginastera het ook twee konserte geskryf (op. 36, 1968, hersien 1977, op. 50. 1980-81) wat dateer uit sy neo-ekspressionistiese periode (Stowell, 2000:108).



## Rusland

Glazunof se *Concerto-Ballata* (op. 108, 1931) kan beskryf word as oud-modies, maar met besondere melodiese frases en ryk rapsodiese emosie (Stowell, 2000:109). In soortgelyke trant is Miaskofski se *Concerto* (op. 66, 1944-45). Die werk wat teen die einde van die Tweede Wêreldoorlog gekomponeer is, het interessante ooreenkomste met Elgar se konsert, veral omdat beide komponiste 'n intense liriek en nostalgiese melancholie skep.

Prokofjef se *Sinfonia Concertante*, op. 125 is 'n hersiene en ingrypend aangepaste weergawe van die tjellokonsert van 1933-38. Die werk is in die Weste gekonsipieer en die ontvangs in Moskou (1939) was ongunstig. Geïnspireer deur sy samewerking met Rostropowitsj in op. 125, het hy die *Concertino*, op. 132 geskryf, wat na sy dood deur Rostropowitsj en Kabalefski geredigeer en georkestreer is.

Die Kommunistiese party se dekreet oor musiek (1948) het Kabalefski geïnspireer om 'n meer liriese styl te kultiveer. Hy het, anders as baie ander Russiese komponiste, die mening gedeel dat musiek 'n politieke funksie moes vervul en het die Sowjet-musiek



gereeld in die buiteland verteenwoordig. Hierdie liriese styl, met die 19de eeuse Russiese musiek, sowel as Ukraïnie en ander volksmusiek as bron, is veral in die tweede deel van sy eerste konsert (op. 49, 1948-49) opvallend. Sy tweede konsert (op. 77, 1964) bestaan uit drie aaneenlopende dele met twee kadense wat as strukturele oorgange voor en na die middelste *Scherzo* dien.

Khatsjaturjan laat hom deur sy Armeense erfenis inspireer in sy tjellokonsert (1946), wat liriese en virtuose elemente bymekaar bring. Die tweede deel blyk direk van 'n Armeense lied te stam, waar die derde op 'n sabeldans-agtige wysie gebaseer is. Sy Konsert-rapsodie (1963) is kompakter, maar van dieselfde karakter met 'n finale wat baie by die Armeense volksmusiek-tradisie leen.

Beide Sjostakowitsj se tjellokonsertere ontstaan in sy ryp jare. Die eerste (op. 107, 1959), in vier dele, open met 'n sel van vier note (G-E-B-B<sup>b</sup>) en 'n variant van DSCH (C-B-E<sup>b</sup>-D), wat die hele *Allegretto*-deel oorheers. Die openingsel word deur die verloop van die eerste deel verskeie kere deur 'n solo-horing uitgeroep. Die liriese *Moderato* begin en eindig met 'n eteriese solostem wat, saam met celesta, in botone gespeel word. Die derde deel is 'n onbegeleide cadenza, waarin materiaal van die eerste, sowel as die tweede dele ontwikkel word. Dit bevat dubbelgrepe, pizzicato en begeleide melodie, voordat dit uitmond in die sonate-rondo *Finale*, met sy Russiese danselement (Cowling, 1983:158). Hier word die openingsel weer hoorbaar in die horing en in verskeie vorms met die finale tema verbind. Die solostem is belaaie met musikale verantwoordelikheid en strek oor 'n enorme toonhoogte-omvang – 'n teken van die groot vertroue wat Sjostakowitsj in Mstislav Rostropovich, vir wie die werk gekomponeer is, gehad het. Die tweede konsert (op. 126, 1966) begin met 'n meditatiewe *Largo*, wat onmiddelik kontrasteer met die ekstroverte eerste konsert. Die ander twee dele word sonder onderbreking uitgevoer (Stowell, 2000:111). Die werk word gesien as swakker as sy voorganger, verdun en met minder energie. Kay (1974:58) suggereer selfs dat die werk teen die sin van die komponis gekomponeer is (!).

Meer onlangse werke wat in die konsertrepertoire opgeneem is, is dié van Alfred Shnitke. Sy eerste konsert (1985-86), gekomponeer vir Natalia Gutman, bestaan uit vier dele (vinnig-stadig-vinnig-stadig) met die finale *Largo* wat op 'n Russies-Ortodokse koraal gebaseer is. Die tweede (1989-90) bestaan uit vyf dele. Shnitke se Concerto Grosso no 2,

vir viool, tjello en orkes word beskryf as “a little short of an assault on the baroque” (Stowell, 2000:108). Die werk se karakter wissel tussen brutaal, elegant, kakofonies en humorvol. Die soliste het weinig geleentheid vir solistiese vertoon.

## **Tsjeggië**

Martinů se Concertino (1924) en eerste tjellokonsert (1930, hersien 1955) is neo-klassieke werke van ’n komponis wat deurlopend nuwe uitdrukkingswyses gesoek het. Deur die suggestie van ’n Tsjeggiese landskap kan die meer liriese tweede konsert (1944-45) gesien word as van patriotiese aard.

## **Pole**

Penderecki se eerste konsert (1967-69) is oorspronklik vir die *violino grande*, met vyf snare geskryf, maar die tweede (1981-82) het ’n meer konvensionele geskiedenis.

In Lutosławski se konsert (1969-70), herdefinieer hy die verhouding tussen solis en orkes. Die dramatiese wisselwerking wissel van harmonieuse samewerking tot openlike konflik. Stowell (2000:112) haal die komponis se kommentaar oor die werk aan:

*The situation should be quite clear ... from the very first orchestral note ... because the orchestra provides the element of intervention, interruption, even disruption. This is followed by attempts at reconciliation: dialogues. But these are in turn interrupted by a group of brass instruments, which in fact provide the element of intervention in the work. My aim was to find some justification for employing these two contradictory forces: the solo instrument and the orchestra.*

Die komponis maak gebruik van kwarttone en vinnige nootgroepies om ’n “perkussiewe” effek te verkry (Campbell, 2001, 762).

## **Italië**

Alfredo Casella was die belangrikste komponis van instrumentale musiek in die vroeë 20ste eeu in Italië. Hy het sy tripel-concerto (op. 56, 1933) vir sy eie klaviertrio (*Trio Italiano*) gekomponeer en in 1943-35 ’n tjellokonsert (op. 58) vir Arturo Bonucci, die tjellis

in hierdie trio. Daar is ook werke deur Pizetti (1933-34), Zandonai, Malipiero, Mannino en Castelnuovo-Tedesco (1932-33).

## Spanje

Gaspar Cassadó, naas Casals die bekendste Spaanse tjellis van die eeu, se werke is deur Falla en Ravel beïnvloed. Ook sy konsert in d mineur (1925) met sy kleurrike orkestrasie (met tamboeryn) getuig hiervan. Rodrigo se neo-klassieke *Concierto en modo galante* (1949), geïnspireerd deur 19de-eeuse Spaanse danse, word gekarakteriseer deur die veelvoud ostinatos en kleurrike orkestrasie, veral in die rondo finale van die *Zapateado*. Sy driedelige *Concierto como un divertimento* (1981-82) gebruik 'n ou Kastiliaanse ballade (Stowell, 2000:113).

Ander prominente komponiste in ander lande wat tot die genre bygedra het sluit in: Jordan, Saeverud, Atterberg, Larsson, Westergaard, Sallinen, Dohnányi, Kurtág, Enesco, Jongen, Vasks, Pärt, Nishimura, Takemitsu en Isang Yun.

Teen die agtergrond van die voorgaande inligting, is dit interessant om die aard van die gekose Suid-Afrikaanse concerto's in oënskou te neem. Die periode van meer as 60 jaar soos weerspieël deur die ontstaanstye van die vyf werke (1942-2004) dek dieselfde tydperk as bv. Hindemith se laaste werk, beide dié van Sjostakowitsj, en van meer onlangse belangrike werke soos dié van Shnitke en Matthews. Die verskeidenheid van benaderings in daardie werke word egter slegs gedeeltelik teruggevind in plaaslike komposisies. Dié omstandighede kan tot 'n verskeidenheid redes herlei word, waarvan die kleiner aanvraag vir die medium een is, en die gebrek aan kontak met tendense en vernuwings elders in die Westerse wêreld as 'n verdere rede aangevoer kan word. Vier van die vyf werke toon die interessante ooreenkoms met internasionale tendense deur die voorkeur vir 'n (soms skynbare) eendeligheid, 'n werkwyse waardeur die akoestiese probleem van 'n "bariton"-instrument as solis teenoor die orkes by voorbaat tot 'n minimum beperk word, en terselfdertyd aansluit by meer onlangse (laat 19de- en 20ste-eeuse) gebruike.

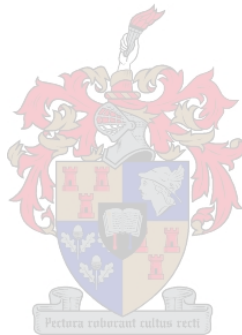
Waar Cherry se concertino die eerste behoue Suid-Afrikaanse werk in dié idioom is, weerspieël dit stilisties 'n sterk mate van isolasie van bv. Europese tendense in dieselfde

tyd. Die feit dat dit 'n haastige (indien nie onvoltooide) geleentheidswerk is, sonder pretensie, en waarskynlik 'n uitvloeisel is van die komponis se “balletstyl”-gebruiksmusiek, bring mee dat dit effektief uitgeskakel word as 'n ernstige bydrae tot die vestiging van 'n plaaslike tjello-concerto-tradisie. Langley se werk (1965), daarenteen, met sy sterk Delius- en ander Britse assosiasies, asook die komponis se ernstige voornemens met dié outodidaktiese werk as enigste van groter omvang, openbaar 'n geheel ander profiel. Anders as die min of meer “deurwinterde” bydraes van die ander vier komponiste is Langley se werk duidelik dié van 'n geesdriftige amateur. Klatzow se bydrae is stilisties vernuwend vir die ontstaanstyd (1972) en, soos die ander vier komponiste, die enigste bydrae tot dié genre in sy oeuvre. Deur as uitgangspunt vir die werk 'n tema uit die beeldende kuns te neem toon Klatzow verder 'n stilistiese samehang met sy ander werk uit dieselfde periode. Dit is verder sy enigste werk in dié medium in 'n uitgesproke na-oorlogse avant-garde idioom. Die skeppingsuitdaging van die werk is veral geleë in die impuls van die versoening van twee uiteenlopende ideë-wêrelde, 'n voorneme wat dit uniek maak in enige solistiese musiekliteratuur: As 'n latere inheemse eweknie sou Stefans Grové se Raka-toondig vir klavier en orkes genoem kon word, en daar is ook vergelykbare voorbeelde te vinde in Lutosławski se Concerto, en in Bloch se *Voice in the Wilderness*.

Roelof Temmingh se concerto (1992) is verteenwoordigend van die komponis se ryp styl, en kan moontlik gesien word as een van sy beste pogings. As serieuze werk staan dit in vele opsigte in algehele teenstelling met die 20 jaar ouer werk van Klatzow. Dit openbaar 'n sterk liriese toon, getuig van 'n deurdagte strukturele plan, en is gehoorsvriendelik en oortuigend as tjellomusiek.

Met Stephenson se tjellokonsert (2004) word die kring van vyf konserte voltooi. Die werk se sterk konserwatiewe instelling (driedeligheid, modale inslag, aanhalingstegnieke en 'n “klassieke” orkesbesetting) kan vanuit 'n idealistiese oogpunt beskou word as anachronisties en behorende tot 'n soort “populêre” kunsmusiek, waarby 'n probleemlose beluistering en probleemlose tegniese beheer vir die tjellis skynbaar deurslaggewende uitgangspunte was. Met Hofmeyr se verklaarde en bekende styl-oortuigings sal sy pas voltooide concerto (2005) – wat nie by hierdie studie ingesluit word nie – moontlik 'n verdere kategorie van Suid-Afrikaanse tjello-konserte verteenwoordig, naamlik dié van 'n

middeweg tussen aanvaarde (Europees-georiënteerde) artistieke ideale en 'n 'n sterk persoonlijke behoudendheid.



## Hoofstuk 3 SUID-AFRIKAANSE CONCERTO'S EN CONCERTO-AGTIGE WERKE VIR DIE TJELLO

### 3.1 Richard Cherry: Concertino vir tjello en orkes

Ontstaansdatum en plek: 1942, Johannesburg  
 Orkesbesetting: 2 Fl., Hob., Kl., 2 Fag., 3 Hr., 2 Tr., 3 Trbn., Pk., Hp, Str.  
 Toonsoort: a mineur  
 Lengte: 398 mate (maattelling in partituur foutief vanaf m. 228)  
 Tydsduur: ca. 15 minute

#### 3.1.1 Agtergrond

Richard (John) Cherry (1897-1982) se SA betrekkinge het in 1922 begin met sy aanstelling as tweede fagottis in die toe pasgestigte Durbanse Stadsorkes (Wolpowitz 1980:256). Dit is in hierdie hoedanigheid dat sy vaardigheid in komposisie, orkestrasie en verwerking goed te pas gekom het met talle geleentheidsverwerkings- en komposisies. Die eerste komposisies dateer uit 1927. In die volgende jaar aanvaar hy 'n betrekking as hoof-fagottis en bibliotekaris van die Kaapstadse Stadsorkes, as opvolger vir William Pickerill. Dit is egter veral vanaf 1935, met sy aanvaarding van 'n fagot-pos in Theo Wendt se radio-orkes (Johannesburg) dat Cherry se komposisie- en dirigente-loopbaan rigting gekry het. Hier het sy vaardighede gedurende die oorlogsjare 'n beduidende rol gespeel in die bevordering van veral ballet, en in die voorsiening van geskikte bykomstige musiek vir uitsendingsdoeleindes, filmproduksies en toneelstukke. Sy privaat-onderwyspraktyk – wat reeds in die Durban-jare gedy het – het sedert 1959 gelei tot 'n deeltydse pos by UNISA, en voltydse status in 1965-1967.

Cherry se oeuvre dek 'n verskeidenheid werke wat, benewens liederes en koorwerke, oor die algemeen skynbaar merendeels orkeswerke van kleiner omvang is. Die concertino<sup>1</sup> vir tjello en orkes dateer uit 1942, en was 'n opdragwerk vir die tjellis Betty Pack. In die geskiedenis van tjello-musiek in Suid-Afrika het dié werk dus ontstaan voor die eerste klavierconcerto – dié van Erik Chisholm in 1946 (Rudolph 1978:1).

Die handgeskrewe klavierpartituur (met orkestrasie-aanduidings in rooi ink) kom onklaar, selfs sketsmatig voor, en mens vermoed dat dit bloot die eerste weergawe is van 'n werk wat later vollediger uitgewerk sou word. Dit is nie bekend of 'n orkespartituur ooit bestaan

het nie.<sup>2</sup> Die tjello-party toon egter tekens van gebruik, wat die vermoede laat ontstaan dat die stuk meermale deur Pack in haar onderrig, of as eie vertoonstuk, gebruik is. Behalwe vir foutiewe maattelling-inskripsies (vanaf m. 228), is daar ook heelwat skryffoute in die partituur, waarvan die meerderheid onduidelikheid m.b.t. skuiftekens is. Konvensionele nootgroeperings word dikwels verkeerdelik as “onreëlmatig” genoteer.

### 3.1.2 Vorm en tematiek

Soos die geval is met die meerderheid van die werke wat in hierdie tesis ondersoek word, is ook Cherry se tjello-concertino (398 mate) eendelig. Duidelike onderafdelings, wat deur middel van tempoveranderinge geïdentifiseer kan word, suggereer 'n ononderbroke vyfledige verloop (hieronder aangegee as A, B, C, D en E) waarvan die eerste en laaste seksies respektiewelik inleidende en afsluitende funksies het. Individuele seksies toon egter min tekens van vormtegniese onafhanklikheid, sodat die werk eerder omskryf kan word as 'n soort rapsodie op twee temas. Terselfdertyd kan die losse aaneenryging van seksies en segmente gesien word as 'n neerslag van die komponis se omvangryke omgang met die balletmedium of dié van bykomstige en agtergrondmusiek. In daardie lig gesien sou die strenger maatstawwe van die konvensionele simfoniese en concertopraktyk moontlik onvanpas gewees het. Die tweede (vinniger) seksie hou dus slegs oppervlakkige verband met die tradisionele hoofdeel, die derde seksie het dieselfde soort vae verband met die verwagte “stadige” deel, en die vierde met die verwagte scherzo. In wat moontlik in verband gebring kan word met 19de-eeuse prosedures van vrye variasie (mens dink aan Liszt se simfoniese gedigte), verskyn temas selde in identiese vorm, maar word voortdurend aangebied as meer en minder herkenbare variante van ouer, uitgangsmateriaal, soos in die eerste seksie aangekondig. Die finale seksie (=epiloog) bevat tekens van 'n soort rudimentêre reprise, sonder om wesenlik enige duidelike assosiasie met sonatevorm te hê. Die solo-instrument geniet duidelike voorrang bo die (waarskynlike) orkes, wat - behalwe vir enkele tema-aankondigings - 'n relatief klein aandeel het aan die gebeure.

#### Seksie A (m. 1-95)

Die werk begin sonder orkes-inleiding. Die chromaties gekleurde aanvangsmate van die werk (*Andante moderato, quasi recitando*, m. 1-9, Vc.) suggereer reeds die hoofkenmerk van die eerste (a-mineur) tema in die dalend kronkelende tjellotema. 'n Tweede,

kontrasterende idee volg in m. 8-9 by die orkes (geen nadere spesifikasies vir die instrumentasie nie): vier akkoorde in c mineur. Die gedeelte in m. 10-18 is 'n herhaling van m. 1-9, 'n halftoon hoër. Die tweede idee skyn vanaf hierdie punt meer prominensie te geniet; tussen m. 20 en m. 40 verskyn dit 8 keer, telkens met tjello-kommentaar in die vorm van geykte opwaartse sestiendenoot-lopies. In die “tweede fase” van die eerste seksie verkry die eerste tema vanaf m. 42 'n duideliker profiel by die tjello, met die sestiendenoot-kommentaar by die orkes (altviool). Die toonsoort is aanvanklik E majeur, om by wyse van 'n agtmalige herhaling van die idee 'n geleidelike modulاسieproses teweeg te bring.

### Voorbeeld 1:

**Tema 1.** *Andante moderato*, m. 1-9, Vc.



**Tema 2.** *Poco più mosso*, m. 20-24, orkes en solis



Vir die gebrek aan duidelike progressie word in 'n mate vergoed d.m.v. kontras deur die beweeglike tjello-kommentare, wat 'n betreklik wye toonspektrum dek. In die daaropvolgende subseksie (m. 41-95), word dieselfde prosedure gevolg: Die



getransformeerde vorm van tema 1 (1a) verskyn tot m. 60 sewe keer by die solo-instrument, in elke geval met 'n ander voortsetting.

**Voorbeeld 2: Tema 1a, m. 41-42, *a tempo*, Vc.**



Orkes en solis is vanaf m. 62 toenemend “temaloos”, om in m. 78-95 afgelos te word met die eerste cadenza – ’n passasie wat sy oorsprong het in die horing-roep van die tweede tema, en weinig meer is as ’n reeks parallelle sesdes vir die solis. Die afwesigheid van enige suggestie van “terugkeer” van die aanvangsidee, en die afloop van die gedeelte d.m.v. die cadenza laat die gedeelte oop en onafgeslote.

**Voorbeeld 3: Cadenza 1, m. 78-83, Vc., aanvang**



**Seksie B (m. 96-149)**

Die tweede (*Allegro*-) seksie (m. 96-150) het uiterlik die tipiese kenmerke van die historiese eerste deel van sikliese komposisies. Die tempo verstewig tot *Allegro*, die

teruggehoue dinamiek word vervang met 'n *tutti-ff*, die begeleidingsformule van die orkes is stereotipe driftige *staccato* akkoordherhalings en die hooftoonsoort van a mineur is weer in ere herstel. Die eerste tema verskyn nou in sy mees ontwikkelde vorm as 'n dramatiese viermaat frase (**1b**, m. 98-102). Hierdie temavorm word verder gekenmerk deur die opvallende ooreenkoms met die hooftema van Saint-Saëns se tjellokonsert in a mineur, d.w.s. 'n emfatiese opwaartse agstenoot-opslag, gevolg deur 'n na benede tuimelende improvisasie-agtige passasie wat in die basregister kadenseer.

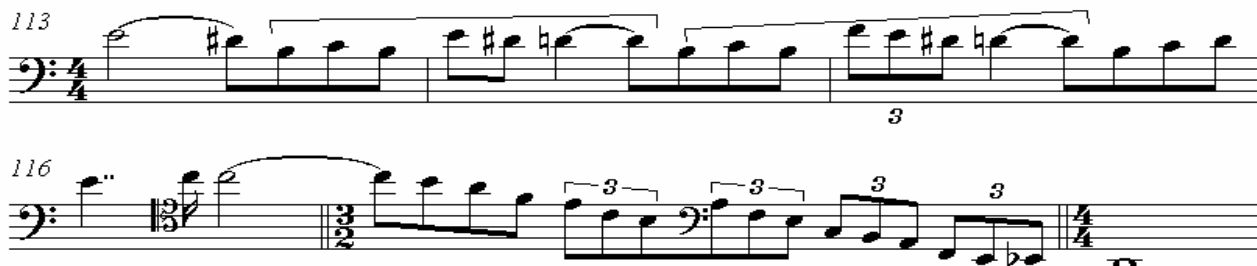
**Voorbeeld 4: Tema 1b, m. 96-101, *Allegro*, Vc.**



Tematiese verwerkingskenmerke van vorige seksies word ook hier gevind: vyf min of meer statiese sekwenisiële herhalings van die tema dek die gedeelte m. 99-112.

Dit word in m. 113 opgevolg met 'n nuwe tjello-idee, wat later, in die Epiloog (m. 343) weer terugkeer, en op sigself vooruitwys na die hoofidee van die *scherzando*-seksie. Struktureel bevat dit 'n vae ooreenkoms met die tweede tema: die oorspronklike motto van vier akkoorde neem nou die vorm aan van 'n opwaartse opslag van 'n vierde (tema 2a). Die toonsoort dui aanvanklik op e mineur / majeur, maar beweeg dan deur verskeie ander toonsoorte.

**Voorbeeld 5: Tema 2a, m. 113-118, Vc.**



Die orkes se "eie" tweede tema (tema **2b** hierna) oorheers die res van seksie B, en is van die min voorbeelde waar 'n mate van kontrapuntale interaksie plaasvind (vgl. veral

die dialoog tussen viool / hobo en viola / klarinet in m. 121-127). Die tjello-aandeel hieraan is stereotipe arpeggio-figurasies; die orkesdialoog word eers in m. 129-136 sodanig uitgebrei dat 2b ook by die solo-instrument verskyn.

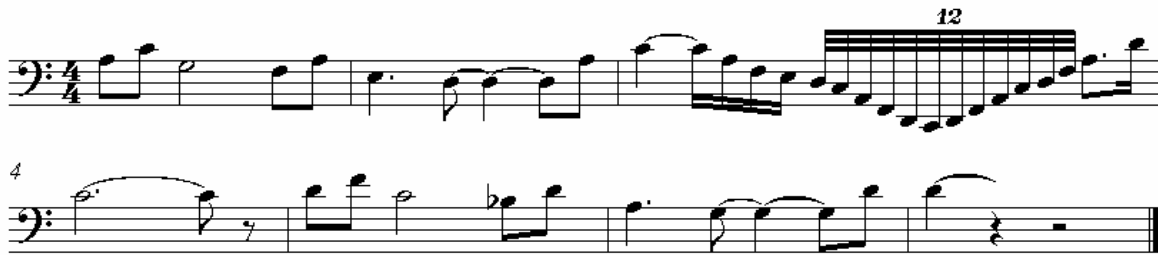
#### Voorbeeld 6: Tema 2b, m. 121-125

Die sinkopiese ritme van **2b** vervloei mettertied, diminuendo, om oor te lei na die volgende seksie.

#### Seksie C (m. 150-244)

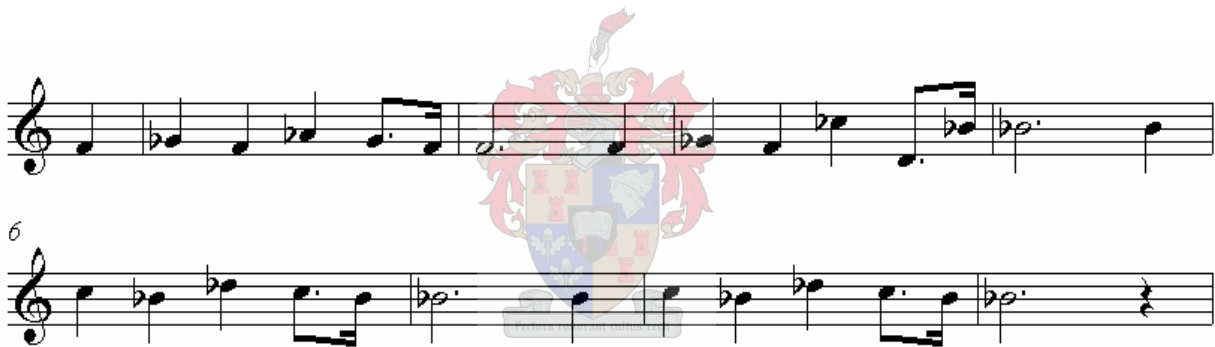
Die stadige seksie (*Un poco tranquillo, espressivo molto*, m. 150-245) neem 'n aanvang met die oorspronklike tema 2 (F majeur), en gee aanleiding tot 'n verdere variant van 2 (2c, m. 154). Hierdie tema duik kort hierna weer op (m. 191), en weer later, in die finale, A majeur-fase van die Epiloog op, (m. 351).

### Voorbeeld 7: Tema 2c, m. 154-161



Na drie sekwenisiële herhalings hiervan verskyn vanaf m. 170 'n kort tweemaat-frase, **2d** – 'n verdere variant (*Un pocchissimo animato*), wat na sewe aaneengeskakelde herhalings deur f mineur, b $\flat$  mineur en D $\flat$  majeur terugbeweeg na 2c (m. 191), nou as orkes-tutti.

### Voorbeeld 8: Tema 2d, *un pocchissimo piú animato*



Die res van die seksie word allereers in beslag geneem deur eerstens die reeds vermelde orkes-terugverwysing na **2c** (m. 191-200), 'n herinnering aan **2d** (tjello, m. 201-212), en 'n herhaling van **2c** (orkes, m. 212-221). Die kort gedeelte wat hierop volg (m. 222-244, *Allegro come sopra*) is skynbaar 'n kort samevatting van gebeure tot dusver: 'n Orkes-weergawe van tema **1b** (m. 222) word opeenvolgend afgelos deur 'n vooruitwysing na die komende Scherzo-tema (m. 226), 'n verdere weergawe van **1b** (m. 228), nog 'n aanhaling van die scherzo-idee (m. 233), en weer eens **1b** (m. 237)! Die stadige seksie self het dus 'n vae ooreenkoms met 'n rudimentêre soort uitgebreide drieledigheid.

### Seksie D (m. 245-318)

In die kort *scherzo*-agtige seksie (246-321), is die orkes die belangrikste deelnemer: die solo-instrument is afwesig in m. 245-261. Dit neem die vorm aan van 'n viermalige sekwensiële episode in 'n modaal-gekleurde, speelse g mineur: dit is slegs by kadense dat beide “stemme” van die klavierpartituur konvensionele ruspunte vind. Die tema het 'n vae verband met tema 2, en kan verder met spesifiek 2a verbind word.

#### Voorbeeld 9: m. 245-248



In die tweede fase (vanaf m. 262 – die solo-instrument tree hier vir die eerste keer ook toe), tot en met die terugkeer van die *scherzo*-idee (2a, m. 280), dien die solo-instrument as “begeleiding”. In die kort *cadenza* 2 (m. 289-319) word beide temas 1 en 2 in herinnering geroep. Soos by die vorige *cadenza*, is die tegniese vereistes aan die solis minimaal.

### Seksie E (m. 319-398)

'n Gedeelte wat moontlik as Epiloog omskryf kan word (beginnende as *Allegro come sopra*, met verskeie ondergeskikte verdelings, m. 320-399) sluit die werk af. Na die orkesintrede (ff, m. 320-327) tree die solis toe met 1a – nou in geheel ingeklee as 'n triool-weergawe daarvan (*un poco più allegro*). Die tema verskyn vyf keer, sonder noemenswaardige variasie, en lei oor na die A majeur-orkesweergawe van tema 2c (m.

351). Vanaf m. 361 bring die solis tema **2d**, en die werk sluit af met tema **2c** (orkes), teenoor tjello-figurasies.

**Voorbeeld 10: m. 351- 355, *Allegro come sopra***



### 3.1.3 Harmoniek

Alhoewel essensieel tonaal, hou Cherry se benadering tot fasette rakende tonaliteit en harmoniek skynbaar verband met die benadering tot vorm. Die willekeurigheid wat kwessies soos logiese vormontvouing, balans en samehang kenmerk, manifesteer soortgelyk in die geval van harmoniek. Waar die algemene toonsoort-afhanklikheid van temas in 'n musiekwerk die een of ander tradisionele toonsoortskema veronderstel, is so 'n benadering hier skynbaar juis vermy ter wille van 'n bepaalde sin vir oorspronklikheid. Dit is dus juis hierdie (bedoelde?) "samehang" wat die rapsodiese, ballet-verwante karakter van die werk verseker.

Daar is geen patroonmatige toonsoortverloop nie, en modulasie is dikwels oënskynlik eerder die resultaat van sekwensiële progressies. Mens dink hier aan opvallende voorbeelde soos in m. 1-9 en 9—18; 41-42, 43-44 en 45-48; cadenza 1: m. 78-80, 81-83 en 84-85; m. 245-248, 249-252, 253-256; 257-260, ens. Ook t.o.v. stemleiding geld 'n benadering van wat as toevalligheid bestempel kan word. Die parallelle drieklank-progressies in die horing-roep in m. 20 en elders, is verteenwoordigend van 'n harmoniese

benadering wat 'n soort moderniteit suggereer eie aan vroeg 20ste-eeuse eksperimentering.

Die verloop van die werk kan soos volg skematies voorgestel word:

Vormfunksie	A: <i>Inleiding:Andante moderato – cadenza 1</i>		B: <i>Allegro</i>	C: <i>Un poco tranquillo - All. come sopra</i>	D: <i>Scherzando – cadenza 2</i>	E: Epiloog <i>All. come sopra – And. moderato</i>
Maat	m. 1- 40	42-95	96-149	150-244	244-318	319-398
Maatgetal	40+53=93		53	94	66	79
Tema	1, 2	1a	1b, 2a, 2b,	2, 2c, 2d, 1a	2a, 1b,	1b, 2a, 2c, 2d
Toonsoort	a – G – B – e		a – e – F – Bmol – F	F – Dmol – C – Bmol – f# – g	g – Bmol – G – e – a	a – A

### 3.1.4 Tjellistiek

#### 3.1.4.1 Tegniese eise

Uit die bekende feite rondom Cherry se concertino kan bepaalde afleidings oor die tegniese aard van die werk gemaak word. Die feit dat dit opgedra is aan 'n bekende figuur soos Betty Pack, wat in die vyftiger- en sestigerjare pionierswerk op die gebied van strykersonderrig verrig het, asook die “onklaar” voorkoms van die handgeskrewe klavierpartituur verleen aan die werk die kwaliteit van gebruiksmusiek as 'n vriendskapsgebaar. Die manuskrip toon tekens van herhaalde gebruik, moontlik deur Pack self, tydens haar gereelde openbare uitvoerings. Die werk is tegnies nie buitengewoon veeleisend nie. Die reeds bespreekte omvang bied voor die handliggende probleme in terme van wisselings tussen die lae, middel en hoë posisies in die linkerhand. Hier kan onderskei word tussen groot „spronge“, wat in liriese dele voorkom en meestal binne een toonsoort plaasvind bv. majeur sesdes, oktawe en kwinte en kleiner chromatiese wisselinge wat voorkom in arpeggiërende motiewe wat dikwels sekwensieel herhaal word. By sulke sekwense is dit wenslik om vingersettings te vind wat die handposisie in elke herhaling dieselfde behou, sodat 'n reëlmatige beweging die sekwense begelei.

Die komponis het vrygewig omgegaan met frasering. Die fraseboë is meestal kort (miskien vanweë sy ervaring as fagottis?), maar waar groeperings van meer as vier note (soos in m.6, 30, 95, ens.) as een strykbeweging voorsien word, moet dit (veral as *forte*) waarskynlik gedeel word. Om die crescendo in maat 6 (soos ook in alle parallelle lopies) te verwesenlik kan miskien selfs meer as twee stryke asook tyd in beslag neem.

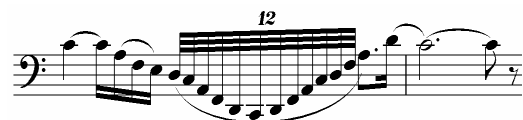


Die komponis gebruik 'n betreklik groot omvang van in die tjelloparty, wat gereelde registerwisselings noodsaak. 'n Omvang van meer as twee oktawe binne een enkele maat is nie hier ongewoon nie, en drie oktawe binne net so veel mate. Hierdie praktyk is miskien vanuit die fagot-repertoire ontleen, en is nie tipies vir tjello-musiek nie. 'n Tjellis sou miskien wonder of die daarmee verbondene tegniese arbeid ook musikaal lonend is.

#### Voorbeeld 11: I, m. 37-39



Dit kan origens maklik tot ongewensde toonsterkte-, oftewel hoorbaarheidwisselinge lei, omdat die laer register van die tjello in vergelyking tot die hoër instrumente minder penetrant is en veral met orkesbegeleiding onhoorbaar kan word. Hierdie wisseling, gekoppel met vinnige passasies kan tot 'n totale verlies van hoorbaarheid, sowel as definisie lei. Aan die begin van seksie C (*poco più tranquillo*, m. 150) kom die herhaalde motief voor



wat hierdie soort probleme vir die speler meebring. Die vinnigste deel van die passasie word met uitsondering van die eerste en laaste twee note op die G- en C- snare gespeel.



Die snare is dikker en swaarder as die D- en A-snare, en dit neem langer voordat hulle optimaal vibreer en 'n sterk toon voortbring. By 'n strykinstrument soos die tjello is die toon sag onmiddellik na aanslag, en word die snaar geleidelik deur die strykstokhare in 'n vibrerende toestand gebring. Hierdie traagheid is baie meer opvallend namate die gewig, d.w.s. die dikte van die snaar toeneem. Om hierdie rede klink 'n vinnige vioolpassasie lomp as dit op 'n kontrabas of op die C-snaar van 'n tjello gespeel word. Dus sal dieselfde vinnige passasie op 'n strykinstrument eerder sag klink, omdat die snaar nie genoeg tyd het vir elke toon om sy optimale vibrasie te bereik nie. Dit geld veral vir note wat vinnig op mekaar volg, omdat note met aksente (erkenbaar deur 'n voorafgaande klapgeluid) vinniger aanspreek. Hierdie aksente word voorberei deur die snaar in 'n gespanne toestand te bring voordat die vibrasie plaasvind. Hiervoor benodig die speler tyd.

As gevolg van die aard van die partituur – wat slegs in klavierformaat bestaan – kan die balans tussen tjello en orkes nie werklik in diepte bespreek word nie. Die klavierpartituur bevat gedeeltelike aanduidings van instrumentasie en dinamiese vlakke.

### 3.1.4.2 Spesiale effekte

As nie-tjellis gebruik Cherry min spesiale of tjello-tipiese effekte, en het seker gemaak dat die wat wel teenwoordig is, uitvoerbaar is. Die opvallendste is die dubbelgrepe, wat aan die eerste cadenza sy identiteit verleen. Die cadenza is verder interessant omdat die artikulasie deur die herhaaldelike plasing van die vierde vinger versterk word. Dit versterk die kontras tussen die afwisselende staccato (hoewel nie so aangedui nie) en portato motiewe:

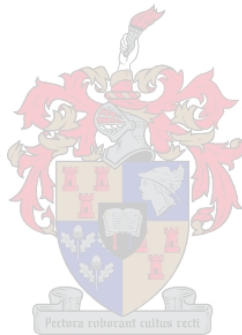
#### Voorbeeld 12: Eerste cadenza



Kunsmatige botone kom eenmaal voor (m. 210-211), genoteer as kwartgrepe, en blyk uitsluitlik 'n groter omvang as doel te hê.

Pizzicato akkoorde is 'n belangrike element in die tweede (onbegeleide) cadenza. Die komponis onderskei uitdruklik tussen „arpeggiando“ en „non arpeggiando“. Lg. is moontlik 'n verwysing na die pizzicato-akkoorde in die oorgang van die eerste tot tweede deel van Elgar se tjellokonsert. Hoewel Elgar geen direkte aanwysings gee hoe die pizzicato uitgevoer moet word nie, is die arpeggiando/non-arpeggiando-effek die hoorbare gevolg van sy aanwysings t.o.v. dinamiek, tempo en artikulasie en is met verloop van tyd in die uitvoertradisie ingeburger.

### Voorbeeld 13: Elgar, tjellokonsert, tweede deel, openingsmate



<sup>1</sup> Die werk word in Lily Wolpowitz se SAME-artikel (p. 257) verkeerdelik as *concerto* aangegee.

<sup>2</sup> Navrae by verskillende biblioteke en die SAUK-argief het niks in dié verband opgelewer nie. Die beskibare notemateriaal is tans in die besit van die tjellis Marian Lewin (Kaapstad), wat dit van haar tante, Betty Pack as geskenk ontvang het. Lewin self dra ook nie kennis van 'n bestaande orkespartituur van die werk nie.

### 3.2 Bernard Langley: *Concerto for cello and orchestra*

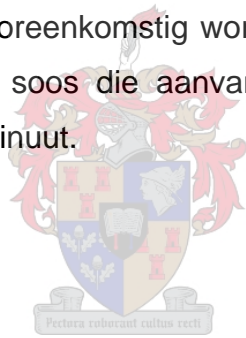
Ontstaansdatum en plek:	1962, Salisbury (destydse Rhodesië); hersien 1965, Kaapstad.
Orkesbesetting:	2 Fl., 2 Hob., 2 Klar., 2 Fag., Kfg., 4 Hr., 2 Tr., 3 Trbn., Pk., Cel., Hp, Str.
Toonsoort:	e mineur / G majeur (?)
Lengte:	385 mate
Tydsduur:	17 minute

#### 3.2.1 Agtergrond

Langley het sy eerste onderrig (klavier) van sy moeder ontvang, en het as kind sterk onder die indruk van die Rooms-Katolieke cantus planus gekom. Behalwe vir 'n ouer broer se hulp – en professionele onderrig gedurende die sestigerjare in Kaapstad – sou Langley lewenslank grotendeels staatmaak op selfonderrig. As bourekenaar (sedert 1952) in die destydse Salisbury het Langley die aandag getrek van die personeel van die Rhodesiese *College of Music*, 'n ontmoeting wat mettertyd sou lei tot klavieruitvoerings en eie komposisiepogings. Sy verbintenis met die tjello is die gevolg van 'n vriendskap met die tjellis Richard Strange, wat hom aangemoedig het om werke vir die instrument te skryf. Met sy aanvaarding van 'n pos in Kaapstad (1963) het die komponis vir die eerste keer by die *College of Music* (onder leiding van Ronald Stevenson) formele kennis gemaak met musiekteoretiese vakke soos harmonie en kontrapunt. Sy belangstelling in die dodekafonie gedurende dié tyd het op weinig meer neergekom as 'n verkenning van 'n belangrike stylkeuse vir twintigste-eeuse komponiste. Dit het egter gelei tot 'n aantal werke in dié styl, weliswaar getemper deur 'n persoonlike benadering daartoe. Volgens sy eie getuienis (telefoniese mededeling op 19 Maart 2005) is die oorspronklike konsep van die tjellokonsert bv. nie geraak deur hierdie onderrig nie, maar het dit wel bygedra tot 'n verdere verfyning van die orkestekstuur. Die enigste opname van die werk is dié van die tjellis Roy Carter tydens die openbare uitvoering daarvan in Kaapstad in 1965 (Malan, 1984: 162, aangevul met persoonlike mededelings deur die komponis, Desember 2004).

Langley se musiekstilistiese verwysingsraamwerk is (volgens die komponis self) sterk beïnvloed deur Engelse komposisiepraktyke, in besonder dié van Delius (en veral dié se twee concerto's waarin die tjello as solo-instrument figureer), terwyl sy kennis van die musiek van Walton (asook 'n ouer meester soos Elgar), aanvoelbaar is in die gedrae erns en patos, 'n digte lineariteit, kleurryke orkestrasie en vrye benadering tot tonaliteit. Die

concerto – soos Langley se oeuvre in geheel – is moontlik 'n goeie voorbeeld van 'n kunswerk waarvan die ontstaan eerder teruggevoer kan word tot die rasionele wilsbesluit om te komponeer, in teenstelling met die komposisie-daad as resultaat van 'n natuurlike en onkeerbare impuls. Die konstruksie van die werk word dienoooreenkomstig gekenmerk deur 'n berekendheid en planmatigheid, terwyl die ingewingsaspek (oorspronklike ingewingsrykdom, melodiegewing, tematiek), 'n mate van strakheid en ongeïnspireerdheid openbaar. (Of sulke eienskappe herlei kan word tot die komponis se beroep as bourekenaar, 'n beroep waar 'n ontwikkelde sin vir berekende presisie deurslaggewend is, en verbeelding en vindingrykheid of skeppingsvernuf waarskynlik 'n mindere rol speel, sal voorlopig tot die terrein van spekulasie beperk moet word.) Die concerto is Langley se eerste en enigste werk met groter, simfoniese afmetings, sodat die indruk van 'n gebrek aan ervaring in die medium betreklik sterk is. Die gebruiklike (Italiaanse) uitdrukkingsterme is skaars, en word (met uitsondering van die seksie beginnend in m. 301, *Allegro vivace*), beperk tot die gereelde verlangsamings (*rallentando*) van skakelpassate wat verskillende seksies met mekaar verbind. Dienoooreenkomstig word tempo-aanduidings gereeld d.m.v. nuwe metronoomsyfers aangegee, soos die aanvang van die werk, wat metronomies vasgelê word as 84 kwartnote per minuut.



### 3.2.2 Vorm en tematiek

Die verwagte meesleurend-emosionele Adagio-seksie (as ekwivalent van die simfoniese stadige deel), en die spreekwoordelike opwindende scherzo-idee (as temporele en psigologies-noodwendige emosionele teenwig) word breedweg gesuggereer deur tempoveranderinge sodat die eindresultaat van die werk as geheel 'n betreklik reëlmatige opeenvolging van stadiger en vinniger seksies vertoon. As gelyktydige uitgebreide “meerdeligheid” en “eendelige sonatevorm” ineen – met die slotseksie as benaderde “rekapitulاسie én gewysigde finale” - kom die middelgedeeltes van die werk voor as geïsoleerde “ontwikkelingsepisodes”, egter sonder noemenswaardige vormfunksie as gerigte en noodwendige ontwikkelingsproses. Daar is opvallende tematiese konstruksies wat oortollig voorkom, en die “variasie”-beginsel van temas is nie van genoegsame oortuiging om die musikale progressie te verseker nie. Die werk is tematies betreklik geslote, met die aanvanklike “motto”-tema as klaarblyklike bron vir die meeste verdere tematiese gebeure: Nie alleen is die twee hooftemas motiwies verwant nie; ook verdere

tematiese konstruksies kan as “ontvouings” van die hooftema gesien word, sodat die term “fantasie” nie ontoepaslik op die werk sou wees nie.

Ses seksies kan onderskei word deur middel van metronoom-indikasies (in die onderstaande tabel aangegee as A, B, C, D, E en F). Die eerste (A, m. 1-107, kwartnoot=84) dien as uiteensetting van die twee hooftemas, B (m. 108-179, kwartnoot=184) as eerste ontwikkelingseksie, C (m. 180-219, kwartnoot=112) as tweede ontwikkelingseksie, D (m. 220-282, kwartnoot 84-96) as verkorte rekapitulasie, wat egter steeds nuwe ontwikkelingsvorme (soos omkerings) van die eerste tema bevat; E (m. 283-300, kwartnoot=72, *molto espressivo*) as voortsetting van die rekapitulasie - 'n “interlude” (soos deur die komponis self geïdentifiseer), en F (m. 300-385, kwartnoot=120) wat gelyktydig dien as “cadenza” ( - die komponis se term hiervoor) en epiloog. Die klem val deurgaans sterker op die solo-instrument as op die orkes: na die openingsmate word bykans alle temas allereers deur die tjello aangekondig.

### **Seksie A (m. 1-107)**

Die eerste vyf mate (slegs orkes-strykers) - kondig die sangerige hooftema aan, wat feitlik uitsluitlik in agstenote beweeg, en die karakter en funksie van 'n soort aankondigende motto-tema het. Die toonsoort van e-mineur bevat sterk Frigiese elemente, soos veral in die kadens in maat 5 sigbaar word. Dit is stylwendinge soos hierdie wat deurentyd herinner aan die Engelse volksmusikale erfenis by 'n komponis soos Vaughan Williams. Die vrye omgang met 'n willekeurige chromatiek en stemleiding, en 'n digte veelstemmige tekstuur sluit nou aan by hierdie selfde assosiasie: Die vierstemmige aanvang groei binne die eerste vyf mate tot soveel as 'n digte sesstemmigheid – versprei binne die omvang van twee oktawe. Die chromatiese tekstuur in die werk word dikwels in die eerste plek bepaal deur die totale chromatisering van minstens een ondergeskikte stem, waarteenoor meer diatoniese strukture in ander stemme verskyn, soos in die voorbeeld.

**Voorbeeld 14: Hooftema, m. 1-5, (reduksie)**



Die herhaling van dieselfde frase lei tot die intrede van die solo-instrument (m. 13), wat die motto-tema vry verder voer.

Die twee hooftemas word verbind deur 'n uitgebreide skakel van nagenoeg 60 mate (m. 25-84), wat op sigself uit vier seksies bestaan. Hulle sluit in: 'n Nuwe idee (hieronder aangegee as **x**, m. 26), gevolg deur 'n terugverwysing na die hooftema (m. 43-55 kom neer op 'n herhaling van m. 1-11), 'n verdere nuwe idee (m. 56), dan die virtuose skakeltema vir die solo-instrument (**y**, m. 64) in die oorgang na die tweede tema (**b**). Lg. verskyn formeel in m. 85.

Die grootliks diatoniese tema **x** verskyn nêrens elders weer in die werk nie. Deur die vae motiwiese ooreenkoms daarvan met die latere tema **a1** (m. 108, stygende vierde, dalende sekunde) kan dit egter ook as 'n soort "vroeë ontwikkelingsvorm" van **a** gesien word (vgl. ook bv. **a3**, m. 180 en verder).

**Voorbeeld 15: Oorgangstema x, m. 26, Vc.**



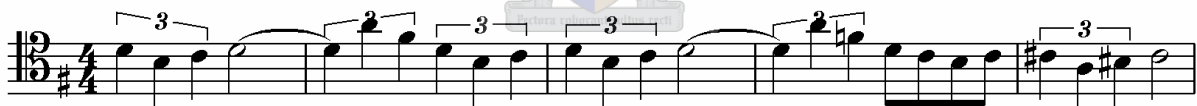
Tema **y** (m. 67, Vi I) is 'n vlugtige, virtuose passaat wat balanserend opweeg teenoor die meer gedrae liriek van die ander idees in die werk. Die skakelfunksie daarvan word verder onderstreep deur die teenwoordigheid van 'n tempo-verandering op hierdie punt (m. 67; kwartnoot=112). Die orkes-passaat van m. 67-80 word gekenmerk deur elemente van **y** en kort houtblaas-fragmente met 'n heeltoon-basis.

#### Voorbeeld 16: Oorgangstema **y**, m. 67, Vi I



Die tweede tema (**b**) verskyn hierna by die solo-instrument (m. 81). Die prominensie van die tema word daardeur geaksentueer dat dit deur die solo-instrument aangekondig word. Die hoogliggende (weer eens liriese) tema beweeg in 'n halfsirkelbeweging, in 'n benaderde G majeur, met d as spiltoon, en toon geringe motiwiese ooreenkoms met die motto-tema, soos veral die aanhef met sterk terts-oriëntering, en die trioel-groeperings van die voorbeeld getuig.

#### Voorbeeld 17: die tweede tema (**b**), m. 81, Vc.



Die afloop van die tweede tema gaan weer eens gepaard met 'n tydelike afname in tempo (*Rall.*, *Adagio*) in m. 106-107. Die nuwe versnelde tempo (kwartnoot=184) daarna bewerkstellig 'n verdere snit in die werk, en die hergebruik van ouer elemente vanaf hierdie punt suggereer die begin van die ontwikkeling.

#### Seksie B (m. 108-179)

Die eerste fase van die ontwikkeling (m. 108-179) bring 'n ontwikkelingsvorm van die hooftema (**a1**) by die tjello, *pizzicato*, wat vir 'n mate van opwinding sorg. Essensieel 'n repetisie van 'n vierton-motief, beweeg dit in ritmies gelykmatige agstenote. Die

assosiasie met die hooftema is geleë in die stygende drieklank, soos by implikasie te vinde is in die eerste ses note van die motto-tema.

### Voorbeeld 18: Tema a1, m. 108-110, Vc.



Dié tema oorheers die tekstuur tot m. 144. Dit herverskyn voortdurend in verskeie duidelike (byna onveranderde) “variasies”, by sowel die tjello as die orkes. Die mees betekenisvolle variasie is die viermaat-struktuur wat in m. 145-148 by die solo-instrument verskyn (**a2**). Dit kom hier voor as ’n soort ritmiese vergroting in wat ’n G#-toonsentrum blyk te wees.

### Voorbeeld 19: Tema a2, m. 145, Vc.



Drie verdere verskyningsvorme hiervan (beginnend in m. 149, 153 en 157) kom staties en gedwonge voor: al vier weergawes is ritmies en metries identies. Die laaste hiervan vervloei (*diminuendo*) vanaf m. 160. In die hieropvolgende gedeelte tree die solis terug ten gunste van ’n orkesepisode wat tematies volkome onbetrokke is by enige temas. Dit lei tot die begin van die volgende seksie (m. 180).

### Seksie C (m. 180-219)

Die tweede ontwikkelingseksie (**C**, m. 180-219) is ietwat stadiger as die vorige (kwartnoot=112) en bring ’n verdere herinnering aan die intervalstruktuur van die hooftema (**a3**). Dieselfde strak uitleg wat die vorige seksie gekenmerk het, is ook hier van toepassing: die vyfmaat-struktuur (wat insigself motiefrepetisies bevat) verskyn tussen m. 180 en 193 nege keer, deels in kanon. ’n Stretto-agtige opeenhoping vanaf m.193 word gekoppel aan verwysings na die oorgangstema **y**, en lei in m. 207 na ’n viermalige



herinnering aan die aanvangsnote van die motto-tema. Ook die tweede tema duik hier op (trombone, m. 212). Die verwysing na die motto-tema lei na 'n ff-klimaks (m. 214), gepaard met 'n verbreding (*rallentando*) en *diminuendo*. Hierdie werkwyse dien ter voorbereiding van die rekapitulاسie (m. 220, kwartnoot=84).

#### Voorbeeld 20: Temavorm a3, m. 180, Vc.



#### Seksie D (m. 220-284; kwartnoot = 84-96)

Die rekapitulاسie is in verskeie opsigte anders ingerig as die oorspronklike uiteensetting deur manipulasies wat neerkom op verdere ontwikkelings van die temamateriaal. Beide hooftemas herverskyn, egter meer gekonsentreerd as tevore, en byna uitsluitlik by die solo-instrument. Tema **a** verskyn in m. 220 by wyse van slegs die aanhef daarvan (die eerste vier note), Onmiddellik daarna (m. 224-226) volg ook 'n ontwikkelingsvorm van **a1**, wat oënskynlik vervorm word tot 'n variasie van die viertonmotief van **a** self. Tussen m. 236 en 243 verskyn 'n byna eksakte omkeringsvorm van **a**.

#### Voorbeeld 21: Omkeringsvorm van a, m. 236, Vc.



Die oorspronklike skakelmateriaal (vgl. m. 25-81) neem 'n aanvang in m. 239, en duur tot m. 264. Die groter mate van gekonsentreerdheid bring mee dat skakelmateriaal oorvleuel met temamateriaal: Só verskyn **y** reeds in m. 239 – gelyktydig met die omgekeerde vorm van **a**, en oorvleuel ook met die aankondiging van **b** in m. 262. Tema **b** word, soos **a** ook onderwerp aan omkering, wat selfs in stretto tussen tjello en fluit aangebied word (m. 264).

### **Seksie E (m. 285-300; kwartnoot=72)**

Hoewel geïnkorporeerd binne die ontwikkelingsfase, word die kort “interlude” (só geïdentifiseer deur die komponis self, m. 285-300) as afsonderlike seksie gesien as gevolg van die prominensie daarvan as stadige kontemplasie (kwartnoot=72) op die hooftema, en “voorspel” tot die *Allegro vivace* van die cadenza en Epiloog. Die solo-instrument bring die volledige motto-tema (**a**), met dieselfde tema daarna byna volledig in omkering (fluit, m. 291-295) (!). Ook die Frigies-gekleurde kadens van die aanvang van die werk herverskyn hier (m. 289 en 294-5, kyk voorbeeld 1).

### **Seksie F (m. 301-385; kwartnoot=120)**

Die (begeleide) *cadenza* begin in m. 301. Die versnelde tempo (*Allegro vivace*; kwartnoot=120) bring die enigste werklike vinnige tempo in die hele werk. Sodoende word die konvensionele idee van die tromfantelike slot van 'n simfoniese werk minstens deels in stand gehou. **a1** verskyn nou in 'n trioolritme, 'n resep wat doelmatig is vir die aanloop tot die vinnige slot van die werk.

Dieselfde prosedure word onmiddellik daarna m.b.t. die (verkorte) hooftema (**a**) gevolg (m. 309), en met die aanvang van die tweede tema (**b**, m. 336, fluit). Teenoor 'n ostinate saltarello-weergawe van **a** se hoofmotief verskyn die eksakte vergrote vorm van **a** in m. 343-351 (trompet), en m. 353-361 (fluit, Vi I, div.). Die kontratema by die hobo, horing en altviool toon noue ooreenkoms met dié van die laer strykers by die motto aan die begin van die werk. 'n Verdere aanhaling van **a** (m. 368 loop oor in **b** (m. 373), nou ook gekenmerk deur gepunteerde triole. Die **a1**-tema in sy oorspronklike vorm (vgl. m. 108) vorm die ruisende slot (m. 377-385), in digte stretto-tekstuur.

Die uitleg van die werk as geheel kan soos volg voorgestel word:

Vormfunksie	A "uiteensetting" (kwartnoot 84)	B Vrye ontwikkeling (kwartnoot 184)	C Vrye ontwikkeling (kwartnoot 112)	D rekapitulasie (kwartnoot 84-96)	E "interlude" (kwartnoot 72)	F cadenza en epiloog <i>Allegro vivace</i> (kwartnoot 120)
Maat	1- 107	108- 179	180 - 219	220 – 284	285 -300	301-385
Tema	a – x - a – y - b	a1 –a2	a3	a -- b (omkering) - y – b	a (omkering)	a1 – a - (vergroting) – a1 – a – b – c
Toonsoort	E / e ? – G – g#	D – b - ? -	A / a – B – F# -	G – e – E – G-	Bb – C#	F – e – G

### 3.2.3 Harmoniek

Harmoniese prosesse in Langley se Concerto is van die mees enigmatiese fasette van die werk. Van die min afgeslote manifestasies van 'n herkenbare toonsoort is die aanvangsmate (voorbeeld 1 hierbo), wat, soos reeds genoem, bepaalde assosiasies het met 'n Frigies-gekleurde e-mineur. Geïnterpreteer aan die bas, is die slotmate in G majeur, met as "slotkadens" bVI – I – tesame met etlike "toonsoortversteurings" in die bostemme. Die willekeurigheid waarmee die komponis die toonsoort / harmoniek-kwessie hanteer, word dan juis duidelik uit die verhouding tussen die dissonante kontrapunt en die diatoniese melodie van dieselfde gedeelte. Die liniêre doelgerigtheid van die 4-5 stemme kom sinvol, selfs effektief en oorspronklik voor. Dit is trouens 'n kenmerk van die werk dat die gedeeltes wat minder gekenmerk word deur liniêre werkwyses van die mins geslaagdes is.

Die vier mate wat die tweede tema (voorbeeld 17 hierbo) voorafgaan (m. 81-85) is moontlik 'n goeie voorbeeld van 'n rasioneel-bedagte bitonaliteit, deur die konfrontasie tussen die betreklik ongekompliseerde G majeur van die tema self (soos bevestig deur die Vc. en Ktb.), teenoor die gesuggereerde D $\flat$  majeur in die ander orkesstemme, d.w.s. op tritonius-afstand. In m. 130-133 is chromaties dalende parallelle akkoordbeweging in die lae register aan die orde, met as tonale doelwit B $\flat$  majeur (m. 133), teenoor parallelle vergrote drieklanke in die bostemme, soos geïllustreer in die volgende reduksie:

#### Voorbeeld 22: m. 130-133 (reduksie)



'n Tendens tot opsetlike vervreemding van 'n potensiële tonaliteit word soms bewerkstellig deur die toevoeging van toonsoortvreemde elemente. een van etlike voorbeelde kan gevind word aan die begin van die werk, in m. 30 en verder, waar die chromatiese g majeur van die oorgangstema **x** begelei word deur arpeggiërende laer strykers, opeenvolgend beginnend op g, bb, c#, bb, ens. – in elke geval egter aangevul met die mineur-negende, dus g-d-ab, bb-f§-cb, c#-g#-d, ens.

'n Soortgelyke geval is die temavariant **a2**, wat in m. 145 'n aanvang neem. Die gesuggereerde g#-tonaliteit (tjello-solo) word ondersteun deur 'n koloristiese meerklank bestaande uit e, g#, b#, fX (m. 145-6; indien die onderliggende tonaliteit nie in ag geneem sou word nie, sou geargumenteer kon word ten gunste van 'n vertolking soos: enharmonies gespeelde majeur drieklank plus vergrote kwint: c-e-g-g#!). Dié kompleks verander daarna na die kompleks a- c- c#- e- g§ (m. 147-8).



In ander gevalle skyn 'n soort toevalskontrapunt 'n rol te gespeel het. in die skakel tussen eerste en tweede temas word die totaal-gechromatiseerde skakeltema **y** (kyk voorbeeld 16 hierbo) vergesel van heeltoonprogressies by die blasers en cel., en 'n strykersostinaat wat die tonaliteit van g# suggereer (m. 72 en verder).

Hier toe moet verder gereken word 'n bepaalde onbedrewenheid t.o.v. orkestrasie. Die indruk dat lg. in die eerste plek bedag is op “vulwerk” en dikwels die vorm aanneem van geykte ritmiese en koloristiese patrone wat nie tematiese of harmoniese verband met die omgewing het nie (en dus nie liniêr betrokke is nie), is gevolglik sterk. Voorbeelde hiervan is legio. Een só 'n geval is die heeltoon-progressie binne die skakelgedeelte tussen eerste en tweede temas vanaf m. 68 (Klar., Hob., Celesta, ens.) teenoor die harmonies onpassende ostinaat-arpeggiërings van die hoër strykers (m. 69 en verder). Ook die verskynsel om dieselfde idee opeenvolgend aan verskillende instrumente of groepe toe te ken, sonder die noodwendige “oorvleueling” (ter wille van subtiele skakering tussen


instrumentale kleure) dui op hierdie onvermoë. Een so 'n geval is die opeenvolging Hob. – Klar. in m. 101-102, wat direk en onmiddellik daarna afgelos word deur Harp en Celesta.

### 3.2.4 Tjellistiek

#### 3.2.4.1 Tegniese eise


Langley gebruik die tjello in die eerste plek as melodie-instrument. Die tjello geniet duidelike voorkeur en staan deurgaans in die voorgrond, ondersteun deur 'n oorwegend goed gebalanseerde begeleiding. Die solostem word oorheers deur melodiese lyne, sonder groot spronge (m. 13, 26, 48).

Ten opsigte van die register wat deur die solo-instrument gedek moet word, bly die

komponis by die tradisionele omvang van  . Die tjello se middel- en laer register (waar die C-, G- en D-snare in eerste posisie bespeel word) word meestal slegs vir kort periodes gebruik, veral aan die begin of einde van temas. So word bv. in maat 48-61 (*espressivo*) slegs by uitsondering note gespeel wat in hierdie laer bereik lê. Maat 62 se dalende frase-einde is daarteenoor gesprei oor die laer drie snare. Vanaf maat 63 gaan die melodie weer in die middel en hoë register voort. Hierdie omvang bied 'n ideale mengsel van sonoriteit, speelgemak en ekonomie: die tjello is hoorbaar, omdat sy klankkleur onderskei kan word van die begeleidende tjello- en kontrabasgroepe, die speler speel nie (te veel) in die hoogste (dikwels ongemaklike) posisies van die tjello nie en ook die strykstok kan met min moeite goed aangewend word. In hierdie omvang-omgewing, het die speler die keuse om lang passasies uitsluitlik op die A-snaar te speel, wat hom bevry van snaarkruisings wat die melodiese lyn kan steur. Snaarkruisings binne 'n melodie verg spesiale aandag, omdat die aanspraak en weerstand van snare verskil en die tegniese eienskappe van die strykbeweging, nl. gewig, spoed en kontakpunt heroorweeg moet word. Dieselfde melodie, in 'n nóg hoër register, sou ook nie sonder uitdrukkingsprobleme uitgevoer kon word nie, omdat die hoogste register 'n hoër stryktoksnelheid benodig as gevolg van die laer weerstand van die verkorte snaar. Die hoë stryktoksnelheid bring mee dat 'n frase in meer stryke verdeel moet word, wat die melodiese lyn mag steur.

Van virtuose aansprake is daar weinig sprake; die dele met vinniger tempo-aanwysings is vanaf maat 108 (kwartnoot = 184, *pizzicato*), 128 (*arco*) en 180 (kwartnoot = 112, *spiccato*). Die laasgenoemde kan as die onrustigste of mees beweegde deel beskou word. Nogtans bied die afwisseling tussen agste- en sestiendenote genoeg tyd vir die tjellis en word die tegniese eise binne grense gehou.

Die passasie in m. 232-240 is moontlik die tegniese kruin van die stuk. Die agstenoot

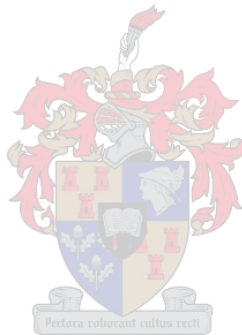
sekwense van die motief  bied 'n respekterbare uitdaging vanweë die tempo (kwartnoot = 96), chromatiek en hoë posisie. In die opname van die uitvoering deur Roy Carter is die moeilikheidsgraad van hierdie grepe ook merkbaar.

In terme van uitvoerbaarheid is daar aanduidings van aanpassings in die partituur om die speelbaarheid van sekere passasies te vergemaklik: Een so 'n geval is die weglating (?) van die tweede agstenoot in m. 129, derde pols (terwyl Carter in sy uitvoering die derde agstenoot van die derde slag weglaat). In m. 232-235 word dié prosedure skynbaar herhaal ter wille van beter speelbaarheid van die dubbelgrepe. In dié verband moet genoem word dat daar leemtes in die stuk is wat die probleemareas van kwessie van speelbaarheid en hoorbaarheid betref. Een so 'n geval is die naslae van die trillers in m. 139 en 140, wat onder die akoestiese omstandighede op hierdie punt onwaarskynlik behoorlik hoorbaar kan wees as gevolg van die digte begeleiding (*più forte* in alle stemme).

In die geheel gesien het die solis egter min probleme om gehoor te word. Langley doen die tjellis verskeie gunsies, soos om die hoë strykers weg te laat (m. 20), die strykergroepe afwisselend te gebruik (m. 35), die solostem met 'n soloviool te versterk (m. 151) of die begeleiding deur akkoord-pizzicato te verdun (m. 262). Enkele instansies laat vir die solis min oorlewingskans: Tussen m. 192 en 195 is die laer register van die tjello weerloos teen die digte orkestrasie, die p-trillers in m. 160 – 168 is ten opsigte van effek waarskynlik van mindere belang en dus sou die verlies daarvan ook relatief klein wees. By die hoogtepunt van die eerste ontwikkelingseksie (m.139-141), word die solis deur 'n orkestrale vloedgolf oorweldig wat, ten spyte van sy ondergang, tot 'n groter dramatiese klimaks lei.

### 3.2.4.2      **Spesiale effekte**

in aansluiting by Langley se konvensionele uitgangspunt dat die tjello hoofsaaklik as liriese protagonis aangewend word, word geen buitengewone effekte gebruik nie. Soos reeds genoem begin die tweede seksie met tema a1, wat allereers as 'n pizzicato-proses verskyn, en dien as dramatiese opbou in m. 108-120. Verder is daar etlike korter sowel as langer dubbelgreep-passasies in m. 91-93, 232-240, 268-270, 295-299 en 323, wat egter geeneen besondere eise aan die speler stel nie, maar nietemin effektiewe tjellistiek is. 'n Treffende oomblik is die uitgebreide tweestemmige passaat in m. 295-300, wat *decrescendo* en *rallentando* steeds hoër beweeg. Daar is geen gebruik van botoon-effekte in die werk nie.



### 3.3 Peter Klatzow: *The Temptation of St. Anthony after Hieronymus Bosch*, vir tjello en orkes

Ontstaansdatum en plek: 1972, Kaapstad.

Orkesbesetting: 3 Fl. (derde speler ook Pic.), 3 Hob. (derde speler ook C.A.), 3 Klar. (derde speler ook Eb-Klar.), 3 Fg. (derde speler ook Kfg.), 4 Hr., 3 Tr. (Bb), 3 Trbn., Tu., 3 Pk., Gl., Vib., Klokke, Chinese blokke, Sweep, Klav., Cel./ Klawesimbel, Hp., Str.

Lengte: 194 mate

Tydsduur: 15 minute (Homuth, 1994: 295)

#### 3.3.1 Agtergrond

Peter Klatzow het sy eerste musiek-opleiding in Johannesburg ontvang. In 1964, met die toekenning van die SAMRO-beurs, het hy sy komposisiestudies in Londen onder Bernard Stevens voortgesit, waar hy in die daaropvolgende jaar die Royal Philharmonic Prize verower het met sy Variasies vir orkes. Na 'n kort periode in Firenze (1965-6) vertrek hy na Parys vir studie by Nadia Boulanger. In 1968 sou Klatzow ook kennis maak met Badings en Stockhausen. Na 'n kort verblyf in die destydse Rhodesië het hy 'n betrekking by die SAUK gehad, voor sy aanstelling as lektor (1973) aan die Suid-Afrikaanse Musiekkollege in Kaapstad waar hy tans (2005) die pos van mede-professor beklee.

Gedurende die sestigerjare van die vorige eeu toon Klatzow se werk sterk invloede van Alban Berg se ekspressionisme, en daarna – veral sedert die studiejare by Boulanger – van die destydse Europese *avant-garde*. In die tagtigerjare keer hy terug na tonale beginsels, egter sonder om volkome afstand te doen van gevestigde stylbeginsels (May, 2001:653).

Die *Versoeking van die heilige Antonius* vir tjello en orkes dateer uit 1972, en is dus 'n tydgenoot van Klatzow se *Feniks*-simfonie van dieselfde jaar. Die werk is in 1977 aangewys as wenner in die Pablo Casals Internasionale Komposisiekompetisie; dit is tydens hierdie kompetisie dat die werk 'n eerste en enigste uitvoering gehad het – in Barcelona (May, 1987:133). Daar bestaan nie enige opnames van die werk nie.

Die werk is 'n voorbeeld van 'n belangrike faset van Klatzow se uitgangspunt in die komposisieproses, nl. inspirasie vanaf temas buite die musiek, in besonder uit die Afrikaanse letterkunde (Van Wyk Louw, Opperman, Ernst van Heerden), en die beeldende



kuns. Etlike werke van Klatzow – ’n ywerige kunsversamelaar – het hulle ontstaan naamlik te danke aan skilderye deur ’n verskeidenheid kunstenaars. Hieronder ressorteer werke soos *Still Life with Moonbeams* (1975, na ’n skildery van Douglas Portway), *Death and Fire* (1977 – Paul Klee), *The world of Paul Klee* (1976), *Sphinxes* (1977, na aanleiding van die Kaapstadse Baxter-teater se logo), en die onlangse toondigte na aanleiding van skilderye van Irma Stern (2005), terwyl ook die *Feniks*-simfonie nie die suggestie van die piktorale element uitsluit nie. Hoewel werke wat hulle oorsprong by skilderye het, nie beperk is tot werke uit die sewentigerjare nie – die Stern-werk is ’n voorbeeld – skyn dit wel ’n beduidende rol te gespeel het in etlike werke uit hierdie jare.

Van die verskeidenheid skilderye van Bosch met die tema van die Hl. Antonius se stryd teen wêreldlike verleidings, het Klatzow die skildery uit 1515 gekies, d.w.s. die voorbeeld in die Prado-museum in Madrid (nie die triptiek nie). Die skildery toon die heilige man in diepe bepeinsing, sittend half binne in ’n uitgeholde boomstomp (kyk afdruk op bladsy 58). Soos in die meerderheid van Bosch se skilderye is die hooftema ook hier die afbeelding van buite-aardse wesens, diere, gedrogte en voorwerpe wat skynbaar direkte of indirekte assosiatiewe en simboliese betekenis het in die stryd teen die Bose. Voorbeelde hiervan is die vark aan die linkerkant van die sittende figuur, die vreemde “figuur” verder links, van ’n vreemde struktuur waaruit mensehande – met ’n reuse-hamer – groei, ’n gehelmde figuurtjie reg voor die heilige wat ’n pyl na hom wil afvuur, vreemde toring-“geboue” in die agtergrond, e.s.m. Ten spyte van etlike pogings deur kunskritici (soos dié van Bax, Kaapstad 1979) om die werklike “betekenis” van die motiewe op hierdie en ander skilderye van Bosch te verklaar, is vertolkings steeds omstrede. Klatzow se eie vertolking van die skildery word vlugtig uiteengesit in die partituur. Hiervolgens is die heilige se blik gevestig in die verte, en is skynbaar onaangeraak deur die gedrogtelike en bonatuurlike omgewing. Die vark – as versinnebeelding van vraatsug – het ’n klokke in die een oor – volgens Klatzow ’n versimbolisering van die uitdruwing van die Bose.

Die komponis se eie beskrywing van die werk verskaf belangrike leidrade vir ’n begrip van die werk. Die solo-tjello het die funksie van ’n verpersoonliking van die heilige self, en lg. Is “*unaware of the fragmented hysteria which surrounds it and maintains a meditative calm throughout*”. Die kleurvolle instrumentarium, daarenteen, verskaf skynbaar ouditiewe voorstellings t.o.v. die “*mocking and distorted creatures which beset St Anthony*”. Dit is duidelik dat die kreatiewe uitdaging van die werk geleë is in die daarstelling van die kontras tussen ’n musikale “meditasie” enersyds, en die “gefragmenteerde histerie”

andersyds. Hierdie estetika strook met Klatzow se uitgangspunt vir 'n ander werk uit 1972, nl. die *Interactions II*, waarin, soos James May dit saamvat, twee teenstellende materiaaltipes – harmonies teenoor kontrapunties - teenoor mekaar gestel word, en waarby die komponis se uitdaging geleë is in die sintese van sulke teenstellings (May, 1987:141). Die interaksies tussen die solo-instrument en die orkes is ook hier skynbaar daarop ingestel om styluiterstes – op sigself beding deur die “program” – sinvol en esteties bevredigend te versoen.

### 3.3.2 Vorm en tematiek

Die komponis verduidelik die werk as bestaande uit vyf seksies: Die inleiding (m. 1-53) is 'n bekendstelling met 'n misterieus-rustige en meditatiewe atmosfeer, waarin die solo-instrument – as “voorstelling” van die heilige self, op die voorgrond verskyn. Die **tweede seksie** (m. 54-85) verteenwoordig die eerste “aanslag” deur die omringende wesens, terwyl in die **derde** – die sentrale meditatiewe seksie (m. 86-141) - teruggekeer word na die stemming van die eerste. Die **vierde seksie** (m. 142-163) is 'n hernude aanslag, terwyl die **Koda** (m. 164-194) – as 'n derde meditasie – die werk tot 'n rustige einde bring, sodat 'n bepaalde soort A-B-A-B-A-struktuur resulteer. Die eenvormige “pointillistiese” styl maak voorsiening vir die soort kunsgrepe wat herinner aan die praktyk van die destydse Europese *avant-garde*, met hiper-verfynde matematies-ritmiese verhoudings, die byna totale afwesigheid van enige benadering tot die konvensionele tema-konsep, die verdeling van musikale gebeure tussen 'n verskeidenheid instrumente, en deurgaans opvallend wye spronge, wat in hierdie konteks 'n toonsoort-vrye geheel bewerkstellig. Ten spyte van eienskappe soos hierdie berus die werk nie op die verwagte dodekafoniese komposisiestyl nie.

Alhoewel 'n programmatiese uitleg van Klatzow se musiek as 'n voor die hand liggende uitleg van die werk kan voorkom, is dit duidelik dat dit vir die komponis in die eerste plek eerder gaan – soos hierbo aangedui – om die beheer oor en oplossing van 'n artistieke probleem, nl. die versoening van uiterstes. Vir dié doel is die skildery as uitgangspunt – en inspirasiebron – geneem, eerder as om dit eksplisiet te probeer “uitbeeld” in die programmatiese sin van die woord. Die partituur gee betreklik duidelike aanduidings daarvan. Mededelings van die komponis ondersteun ook so 'n siening, deur opmerkings wat daarop dui dat kunswerke soos hierbo genoem, dikwels as “aanleidende oorsake” vir komposisies gesien kan word, en nie as poging tot musikale skildering nie. Dit is wel so

dat 'n onlangse werk soos die drie genoemde orkesstukke na aanleiding van skilderye van Irma Stern 'n mate van plaaslike koloriet bevat. Die eerste werk in die groep, *Arabiesse profeet*, bevat stilistiese elemente wat nou verband hou met Midde-Oosterse / Arabiese koloriet – soos die verlaagde tweede trap in 'n tonale konteks – maar dan hou mens ook in gedagte dat hierdie selfde estetika moontlik nie in so 'n mate in 1972 gegeld het nie. Die komponis gee verder ook self graag te kenne dat hy 'n benadering soos verteenwoordig deur hierdie werk (en andere uit dieselfde tydperk) nie tans met veel simpatie bejeën nie, en oorweging skenk aan die moontlikheid om sulke werke te hersien (mededeling deur die komponis, Augustus 2005).

Die koloristiese, dinamiese en tempo-verskille tussen solo-instrument enersyds en orkes andersyds dien duidelike artistieke – en nie primêr piktorale nie – doelwitte. Só tree die solis bv. terug in die tweede en vierde seksies, en handhaaf deurentyd 'n meer liniêre tekstuur, teenoor die voller en meer koloristies-gemotiveerde, “illustratiewe” funksie van die orkes. Laasgenoemde word veral gekenmerk deur 'n klem op perkussiewe instrumente - altesaam nege. Dit is veral die prominente rol van die kombinasie klokke, klavier, klawesimbel en celesta wat opval, en waarvan die kerklike assosiasie met kloggelui moontlik verband hou met die verdrywing van die Bose. Die onderlinge proporsies van die vyf seksies bring 'n bepaalde sin vir artistieke balans aan die lig: 53:33:55:22:31 mate.

In die lig van die bostaande gegewens is enige konvensionele analisemethode by voorbaat nie gewens nie. Ook mag die vereistes vir die ideale analise-benadering meebring dat die grense van die tesis oorskry word. Teen hierdie agtergrond, en as gevolg van die struktuur van die werk word in die volgende oorsig van die werk gevolglik volstaan met 'n oorsigtelike uiteensetting van gebeure in die individuele seksies, met dien verstande dat slegs die eerste “meditasie” (m. 1-54), en die eerste “aanslag” (m. 55-93) in hul volledigheid ondersoek sal word, terwyl ten opsigte van die seksies C, D en E volstaan sal word met oorsigtelike beskouings op grond van die bevindings by seksies A en B.

### **Seksie A (m.1-53; kwartnoot=60)**

Die eerste seksie is terselfdertyd die langste en as openingseksie in vele opsigte die sleutel tot 'n begrip vir die werk. Die seksie bestaan in sy geheel uit 'n solistiese relaas wat verband hou met die begrip “meditasie”. Die solo-instrument se aandeel word uiteengesit

in die transkripsie, Voorbeeld 23; vir die doel van die analise word nie kennis geneem van die orkes-aandeel (m. 3, 5, 6, 36-41, 45-54) in die seksie nie.

Die hoogs gedifferensieerde toonhoogte-, ritme- en timbre-aspekte wat die gedeelte kenmerk, veral in isolasie van die (min) orkeskommentaar, het as resultaat 'n weldeurdagte stuk atonale melodiese vormgewing. Deur die herhaalde terugkeer van fragmente uit die begin van die werk in die verdere verloop, word die luisteraar oortuig van die sin en samehang van die melodiese gebeure. (Dit sou selfs geargumenteer kon word dat sulke herkenning berus op die een of ander vae toonsoort-assosiasie.) Dit val vormtegnies uiteen in betreklik duidelike segmente wat veral ten opsigte van die plasing van rustekens, dinamiese vlakke en gepaardgaande uitdrukkingswaardes herken kan word, en as 'n ontwikkelingsproses gesien kan word. Die eerste hiervan strek tussen m. 1 en 12 – oorwegend eenstemmig, met dinamiese vlakke tussen *pp* en *ffp*, met aanduidings van uitrukkingsmatige intensiverings (*piú mosso*, *molto agitato*, *piú appassionato*, ens.), en met stellings van die hoofidee in frases van ongeveer drie mate elk. Die tweede, tussen m. 13 en 23, is oorwegend tweestemmig en met korter fraselengtes as die eerste, en oorwegend op f- en ff-vlak; die derde tussen m. 24 en 53 bevat tekens van 'n geleidelike stabilisering t.o.v. ritmiese verskeidenheid, met 'n algemene neiging tot diastematiese daling (die slotnoot is die laagste toon op die tjello) en 'n duidelike afplating van dinamiese vlakke (*mp*, *molto tranquillo*, *liberamente*, ens.).

*Pectus roboret cultus recti*

Ten opsigte van uitdrukkingswaarde word die seksie allereers gekenmerk deur die veelheid van frase-eindes met 'n opwaartse groter interval, waarvan die stygende majeur- en mineur sekst die mees algemene is, maar ewe effektief aangevul word met derdes, vierdes, vyfdes en sewendes, sodat hier sprake kan wees van 'n sentrale motiefgegewe.

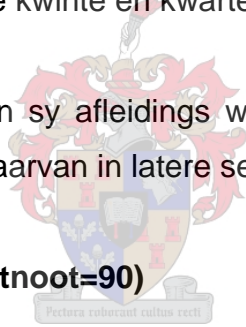
In Voorbeeld 23 (kyk bladsy 53) word die 15 mees opvallende verskyningsvorme van hierdie motief aangedui. Die spronge het 'n eenduidig emfatiese karakter, en sou in verband gebring kon word met die heilige Antonius, as 'n simbool vir sy “opwaartsstrewende” gebede te midde van die omgewing waarin hy hom bevind. (Die gebruik van die interval van die stygende sekst as uitdrukking van die uitroep of akklamasie is boonop histories sterk verteenwoordig in die musiekretoriese tradisie van die vokale musiek van die Barok, iets wat moontlik in die musikale “voorstelling” van 'n 16de-eeuse skildery 'n gepaste aanwending kan hê.) Klatzow se kompositoriese eksplorasie van die “uitroep” in hierdie meditasie getuig egter van 'n sinvolle musikale

integrasie daarvan as bousteen in die seksie, en het ook 'n sekere heraanwending in die res van die komposisie, as eenheidsfaktor. Die eerste verskyning daarvan in m. 2 (as majeur sekst b-g#) het in m. 5 en 6 (weer b-g#, en mineur sekst g-eb) het sodoende die assosiasie van 'n sekwensiële verhouding. Die onmiddellik daaropvolgende verskynings (m. 7-8, 9 en 11) versterk daardie indruk. Die dalende slottoon C# in die frase wat in m. 12 eindig, en die soortgelyke aanvang van die volgende frase dui weer op 'n soort terugverwysing na die aanvang in m. 1.

Die tweede segment – wat in m. 13 begin – sluit daarby aan – en het dus die betekenis van 'n ontwikkelde voortsetting van die eerste segment; ook hier met verwysings na die emfatiese opwaartse sprong (c-ab in m. 13-14, f-eb in m. 15-16, ens.), met die mees indrukwekkende vorm in die glissando-effek van die tiende c#-e in m. 23, wat in m. 44 verder verstewig tot 'n sameklank! Die afloop van die seksie – berusting (?) - word allereers aanskoulik gemaak deur die aangehoue eb in m. 46-51, en in die vorm van die *dalende* slot in die vorm van dalende kwinte en kwarte (en een sewende) in m. 52 – 54.

Die betekenis van hierdie motief en sy afleidings word vir die res van die werk verder geaksentueer deur die hergebruik daarvan in latere seksies van die werk.

### **Seksie B (m. 54-85; *a tempo*, kwartnoot=90)**



Die andersheid van die tweede seksie – as eerste versoekings-“aanslag” op die heilige – val eerstens op deur die skielike (tutti-) orkesintrede in m. 55, *ff*, en 'n versnelde tempo. Die samehang met die voorafgaande seksie blyk uit die talryke opwaartse acciaccatura-agtige effekte dwarsdeur die seksie. Die eerste hiervan is miskien die driftige effek by die klavier (m. 55), waarvan die kontoer duidelik terugverwys na die eerste twee note van die solo- instrument m. 1. Hierdie verwantskap sou verder ook geïnterpreteer kon word as 'n vorm van

Voorbeeld 23: Seksie A volledig, solo-tjello, m. 1-54 (orkesstemme weggelaat)

Musical score for Solo Tjello, measures 1-54. The score is written in 3/4 time and features various dynamics, articulations, and performance instructions. It includes 15 numbered measures and a final measure. The tempo changes from *Un poco più mosso* to *Tempo I* and then to *molto tranquillo*. The score ends with a *sfpp* marking.

Dynamics and markings include: *sf*, *ppp*, *pp*, *ffp*, *ff*, *mp*, *mf*, *fp*, *pp*, *sf*, *sfpp*, *rit.*, *leggiere*, *molto tranquillo*, *liberamente*, *pizz.*, *arco*, *sul D*, *sul A*, *aliss.*, *rall.*, *Tempo I*, *Un poco più mosso*, *più appassionato*, *più mosso*, *poco agitato*.

Performance instructions include: *3*, *5*, *6*, *7*, *8*, *9*, *10*, *11*, *12*, *13*, *14*, *15*.

“aanhaling” deur die aanvallende magte van die Bose. Ander – meer “orkeseie” – effekte is wydliggende aangehoue tone (m. 54, 73-77, 80-84) of triller-akkoorde by die strykers (m. 59, 69-70, ens.), en strykers-glissandi (m. 78). Die solo-instrument is gepas stil in dié gedeelte, en die enigste kommentare is dié in m. 60-67.

### **Seksie C (m. 86-141; agstenoot=90)**

Die solo-instrument se aanvang – *senza misura, liberamente quasi cadenza ma tranquillo* – in m. 86 is duidelik ‘n heropname van die stemming van die eerste seksie. Die algemeen-rustiger trant van die orkes dui ook op ‘n ander funksie daarvan. Wat verder hier van belang is, is dat die solo-instrument hier as ‘t ware ‘n aanhaling van die werk se aanvangsmate bring: In m. 90-93 word die tweede tot die sesde note van die aanvang nootgetrou herhaal (c#-d-b-g#-a). Die tematiese betekenis hiervan by die solo-tjello (as ‘n soort karaktertema vir die heilige), tesame met die laer tempo-vlak, is ‘n logiese aankondiging van die seksie-begin. Ook hier is heelwat solistiese gedeeltes – soos te verwagte, met gereelde verwysings na die emfaties-stygende motief, soos dié in m. 103, 133 en 139. Die orkes-aandeel word grotendeels beperk tot tekstureel eenvoudiger ondersteuning van die solis, eerder as konfrontasie, soos die geval was in die tweede seksie. Ter wille van balans met die solo-instrument is die dinamiese vlak beheersd: *ff*-passate by die orkes gaan gepaard met die tjello se hoogste speelbare register, eweneens *ff*, in m. 119-124 selfs *sempre ff possibile*.

### **Seksie D (m. 141-163; *piú mosso*, agstenoot=100; *meno mosso*, agstenoot=80)**

Die solis is hierdie kort seksie geheel en al afwesig. Te oordeel aan die verhoogde orkesaktiwiteite in hierdie seksie, kom die gedagte van ‘n sterker “aanslag” as in seksie B duidelik na vore. Die driftige drienoot-motief, soos dit allereers by die houtblasers in m. 141 verskyn, en daarna opeenvolgend by die klokke en klawesimbel (m. 142), en in m. 147-148 by die strykers, wys motiwies terug na die emfatiese stygende idee van die eerste seksie, en moet dus – soortgelyk as in Seksie B – gesien word as ‘n soort musikale “koggeling” van die heilige.



**Seksie E (m. 164-194; *molto tranquillo*, agstenoot=80; *vivo*, agstenoot=100, 80; kwartnoot=60)**

Die finale seksie, wat vormtegnies ook as Koda gesien kan word, verloop as 'n geleidelik verlangsamende gedeelte. Die stemming en tekstuur van die aanvangseksie word weer opgeroep, en die orkesaandeel verstil na die aanvanklike opwinding (*vivo*) – soos in A – tot kommentare van kleiner formaat. Die solis se bydrae word ten aanvang gekenmerk deur 'n tendens tot kleiner opwaartse intervalspronge, wat tesame met die pp-vlak van die dinamiek, en flageolet (m. 186-188), bydra tot die geleidelike opklaring en afloop van die werk.

### 3.3.3 Tjellistiek

#### 3.3.3.1. Tegniese probleme

Soos die naam aandui, is Klatzow se werk nie 'n solokonsert in die tradisionele sin nie. Dit blyk onder meer uit die feit dat die komposisie nie voorsiening maak vir briljante kadense vir die solis nie, en - in lyn met die estetika van die avant-garde – sou mens ook kon redeneer dat die tradisionele “skoonheidswaarde” geassosieer met die tjellostem nie in so 'n mate hier gevier word as in ander werke in die genre nie. (Daarvoor word egter in ruime mate vergoed deur die besondere eise wat gestel word aan solistiese gedeeltes wat 'n hoë mate van liriese lynvoering vereis.) Dat die tegniese vereistes nogtans hoog is, mag egter nie in die voorgrond tree en sodoende moontlik afbreuk doen aan die klankomgewing soos deur die komponis beoog nie.

Invloede vanaf die avant-garde het 'n nuwe stel tegniese probleme tot gevolg, maar bring ook verligting: Ten spyte van die relatief groot orkes, is daar nie sprake van die balansprobleme soos wat geld vir die ander Suid-Afrikaanse concerto's nie. Die komponis gebruik 'n wye verskeidenheid dinamiese vlakke: vanaf *ppp* tot *fff*, en met baie spesifieke tussenstadia: *ppp* → *pp* → *p* → *mp* → *mf* → *poco forte* → *f* → *ff* → *fff*. Verskillende moontlike stadia van *espressivo* – bring verdere fyner nuanses mee - 'n faset wat nie tot so 'n mate van toepassing is in werke wat op meer tradisionele orkestrasietegnieke berus nie.



Ten opsigte van die kwessie van registerkeuse – tradisioneel 'n belangrike oorweging in 'n werk waarin die tjello as solis moet figureer - val dit op dat die hoër registers van die instrument by Klatzow in 'n veel groter mate aanwesig is as die laer registers. Dit bring op sigself aansienlike tegniese probleme vir die solis mee, omdat die tjellis daardeur gedwing word om gereeld, en baie posisie-wisselinge uit te voer. (Alhoewel dit teoreties moontlik is om posisiewisselinge te beperk, maak die verlies aan toonkwaliteit in die G en C snare se hoë register hulle vir hierdie doel minder bruikbaar.) Uit die aard van die instrument is die meeste tjelliste minder vertrouwd met die (moeiliker realiseerbare) hoë register as met die middel- en lae register. Hierdeur word die risiko wat met die oortuigende uitvoering van hoërliggende passasies gepaard gaan, aansienlik meer riskant.

Die aanwending van dubbelgrepe vergroot hierdie probleem, veral in gevalle waar 'n dubbelgreep in die middelregister opgevolg word deur 'n dubbelgreep in die hoë register. 'n Voorbeeld hiervan is die volgende fragment in m. 111:



Die linkerhand moet vanaf die sameklank c-ab meer as 'n oktaaf skuif om die volgende sameklank, db-g te kan tref.

Alhoewel Klatzow in die reël voorsiening maak vir die speelbaarheid van dubbelgrepe, is nie alla gevalle ideale keuses nie. In die volgende voorbeeld (m. 19) is die gewenste effek baie moeilik haalbaar.



Hoewel die afsonderlike inter valle bo die f# speelbaar is, moet die f# twee of, meer waarskynlik, drie maal onderbreek word om toelating te maak vir die nodige posisieskuiwe. Die mineur-tiende kan slegs in die duimposisie uitgevoer word en spesifiek hierdie wisseling is byna onmoontlik om te versteek.

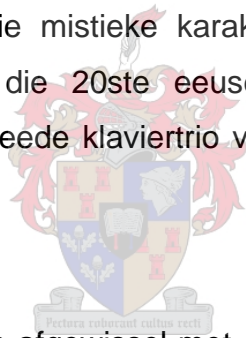
### 3.3.3.2 Spesiale effekte

Vir 'n werk soos hierdie, wat ten opsigte van die algemene styl dikwels 'n veelvoud effekte vereis, soos om op of agter die brug te speel, met die hout (van die strydstok) te speel, of die sogenaamde Bartók-pizzicato (waar die snaar vertikaal gepluk word en teen die vingerbord vasslaan), ens., nie ongewoon nie. Dit val dan op dat Klatzow stryk-effekte beperk tot die gebruik van flageolet-effekte en 'n paar toepassings van pizzicato.

Die komponis se voorskrifte vir botoon-effekte sluit in sowel die natuurlike variant (die eksploitasie van die botoonreeks van die oop snaar), as onnatuurlike botone (wat deur 'n dubbelgreep voortgebring word). Hierdeur word effektief bygedra tot die indrukwekkende



geheel-omvang van die tjello in die werk, , maar word vanselfsprekend ook gebruik as belangrike kleurelement. Die botone kom in die tjellostem sowel as die orkespartye voor en dra by tot die mistieke karakter van die stuk. Hierdie tegniese ontginning kom dikwels voor in die 20ste eeuse kamermusiekrepertoire soos die tjellosonate van Debussy en die tweede klaviertrio van Sjostakowitsj. In die eerste solo-



seksie word 'n laagliggende melodie afgewissel met die botoon-tussenwerpsel (m. 24). Die realistiese produk hiervan is 'n tweestemmige akkoord a (op die onderste sisteem) en die hoogste c.

Klatzow gee baie min aanduidings ten opsigte van kleur en vibrato. Die fyn dinamiese verskille en relatief teruggehoue dinamiese vlakke vereis egter 'n fantasievolle omgang met die verskillende potensiële kleurelemente. In kontras met bv. Langley se konsert is 'n sterk, romantiese toon nie as uitgangspunt toepaslik nie. Die spanning en skoonheid word dus deur 'n afwisselingryke vibrato en toonkleur behou. Dit sal ook in die sinvolle aanvoeling vir verfyndhede soos hierdie wees, waardeur die sukses van 'n uitvoering bepaal sal word.



### 3.4 Roelof Temmingh – Tjellokonsert

Ontstaansdatum en plek:	1992, Stellenbosch
Orkesbesetting:	2 Fl., 2 Hob., 2 Klar., 2 Fag. (2de ook Kfg.), 3 Hr., 3 Tr., 3 Trbn., Tu., Pk., Snaartrom, Groot trom, Simb., Xil., Str.
Lengte:	577 mate
Tydsduur:	22 minute

#### 3.4.1 Agtergrond

Temmingh behoort tot 'n musikaal begaafde familie van Nederlandse oorsprong, wat in 1958 na Suid-Afrika geïmmigreer het. Temmingh het sy opleiding aan die Universiteit van Kaapstad gehad (met komposisiestudies by Gideon Fagan), en opeenvolgend doseerposte aan die Universiteit van Port Elizabeth, UNISA, en sedert 1973 aan die Universiteit van Stellenbosch. Hy het in Julie 2004 uit die diens van die US getree. Na aanleiding van komposisiekursusse in Darmstadt (1972) het Temmingh sterk onder die indruk van die destydse avant-garde gekom, en is sy vroeëre komposisies gekenmerk deur invloed van veral Ligeti (Lüdemann, 2001: 247). Die werke wat dateer uit die tydperk sedert ongeveer 1987 – waaronder die tjellokonsert - openbaar 'n groter mate van toeganklikheid, en toon die inwerking vanaf ouer voorbeelde soos Bartók en Sjostakowitsj.

Die tjellokonsert dateer uit 1992, en is geskryf vir die Stellenbosch tjellis Anmari van der Westhuizen, wat beide eerste uitvoerings (Stellenbosch en Kaapstad 1992) en 'n derde uitvoering in Stellenbosch tydens die Konservatorium se Eeufeeskonsert op 21 Mei 2005 behartig het.

Soos die konsertwerke van Cherry, Langley en Klatzow, is ook Temmingh se concerto uiterlik eendelig. Die werk kan egter verdeel word in minstens ses seksies wat by wyse van tempo, tekstuur en tematiek geïdentifiseer kan word.

Die onderlinge samehang tussen die seksies (hierna A, B, C, D, E en F) kan verklaar word as 'n vindingryke breë tweeledigheid (m. 1-282, en m. 283-577). Die eerste helfte se drie seksies is kontrasterend t.o.v. karakter, tempo, dinamiek en tekstuur, en toon daarin bepaalde - hoewel vae –ooreenkoms in funksie met die uiteensetting van die sonatevormplan. Die tweede helfte daarenteen het die funksie van uitbreiding / ontwikkeling / samevatting van die materiaal uit die eerste helfte. Seksie A – 'n soort “uiteensetting” van die motiwiese kern van die hele werk - rekapituleer aan die begin van

F, en die scherzo-agtige B weerklink weer in E, terwyl die materiaal van C onmiddellik daarna in D herverskyn by wyse van die variasiebeginsel. (Kyk ook skematiese voorstelling verder aan.)

Die harmoniese idioom word grotendeels gedra deur 'n eiesoortige oktotoniese onderbou, wat, soos etlike metriese, ritmiese en orkestrasie-tegniese aspekte, 'n mate van stilistiese afhanklikheid van die musiek van Sjostakowitsj verrai. Die meeste temas het 'n skynbare c-tonaliteit ten grondslag, egter sonder dat die majeur- of mineur-toongeslag werklik ondubbelsinnig manifesteer. Die konvensionele Italiaanse uitdrukkingsterme word konsekwent vermy, en vervang deur metronoom-aanduidings. In die hieropvolgende word die ses seksies individueel in oënskyn geneem, en in elke geval die funksie daarvan binne die groter geheel geplaas.

### 3.4.2 Vorm en tematiek

#### Seksie A (m. 1-82)

Die eerste seksie (kwartnoot=84, m. 1-82) het 'n dun tekstuur en relatief lae dinamiese vlak, waarin die solo-instrument ononderbroke op die voorgrond verskyn, en die orkesaandeel byna uitsluitlik beperk word tot subtiële ondersteuning deur veral die strykers. Ten opsigte van die ontvouing van die werk moet die gedeelte gesien word as 'n inleidende bekendstelling van materiaal. Die kontemplatiewe uitdrukkingsgehalte, stadige tempo (kwartnoot=84) en die oorheersend intieme instrumentasie en dinamiese vlak (pp) verleen aan die gedeelte 'n aankondigingsfunksie, soos van 'n soort proloog, waarin alle betekenisvolle temas reeds gesuggereer word. Die karakter van die Proloog is tekstureel van spesiale betekenis as liriese element wat spesifiek met die solo-instrument geassosieer word, en by geleentheid ook die funksie van 'n *cadenza* het: Die liriese kwaliteit word geaksentueer deur die talle dubbelgrepe as deel van tema **b**. (Kyk ook **Voorbeeld 24** op die volgende bladsy.)

Seksie A bestaan uit drie onderafdelings, nl. m. 1-30, 31-60 en 61-79. In die inleidende mate van die eerste onderafdeling word die latere passacaglia-tema (eerste verskyning in seksie C,

m. 195) in die note *c-d-e<sup>b</sup>-f-d<sup>b</sup>* (m. 1-10) herken, asook die belangrike tema **a** (m. 11-14; kyk ook verder aan).

#### Voorbeeld 24: Vc. solo, m. 1-37

Passacaglia: eerste 5 note

13 Tema a

18 Tema b

23

29 Tema a

35

In die tweede onderafdeling verkry **a** vaste gestalte by wyse van 'n sesvoudige imitasieproses. Die lang liriese tema gemerk **b** in voorbeeld 24 het 'n belangrike argitektoniese funksie in die ontvouing van die werk. Benewens die aangeduide punt in die Proloog (m. 15), kenmerk die terugkeer daarvan in m. 284 en 488 respektiewelik die begin van seksies D en F, wat respektiewelik die begin van 'n intensiewe ontwikkelingsproses en die "rekapitulasie" van die Proloog (as Epiloog) aankondig.

Die laaste onderafdeling van A begin in m. 60 met 'n terugverwysing na die **b**-tema, wat vanaf m. 66 subtiel vooruitwys na die solis se tema van Seksie B. (Kyk voorbeeld 25.) Die einde van hierdie "uiteensetting" (m. 82) word bewerkstellig deur 'n afname in dinamiek en

'n verskraling van die tekstuur, om daarmee 'n soortgelyke punt te bereik as die aanvangsmate.

### Seksie B (m. 83-194)

Met 'n vinniger tempo (kwartnoot=152) en hoër dinamiese vlak (ff) en nuwe tematiek staan die tweede seksie in sterk kontras met die eerste, en kan ten opsigte van karakter as 'n soort scherzo beskou word. Die driftige kwartnoot-akkoordherhalings van die horings (m. 83-88) – en soortgelyke figure later in ander instrumentasie – verleen aan die gedeelte 'n element van opwinding en haas. Die huiwerende aanvang van die tjellotema in m. 96 en 116 kan herlei word na 'n vroeë suggestie daarvan in die “uiteensetting”-seksie, m. 66-70. (Kyk voorbeeld 25.) Op sigself hou dié tema verband met die eerste drie note van die werk (c-d-emol). Ook die saaklike sesnootmotief van die houtblasers (soos in m. 85), en meer nog, die verkorting daarvan as 'n viernootmotief (Hor. 1, m. 111 en verder, 129 en verder) het in die stygende mineurterts 'n duidelike uitgangspunt in die openingsfrase van die werk. Dié interval kenmerk ook die hoketus-agtige motiwiese dialoog tussen solo en orkes (bv. m. 151-163).

#### Voorbeeld 25: Tjello, “scherzo”-tema, m. 96-109



Dié tema word in m. 111 opgevolg met die reeds vermelde horingtema, waarna die proses herhaal word in m. 116-134, nou egter in 4/4-maatslag.

**Voorbeeld 26: horing, m. 111**

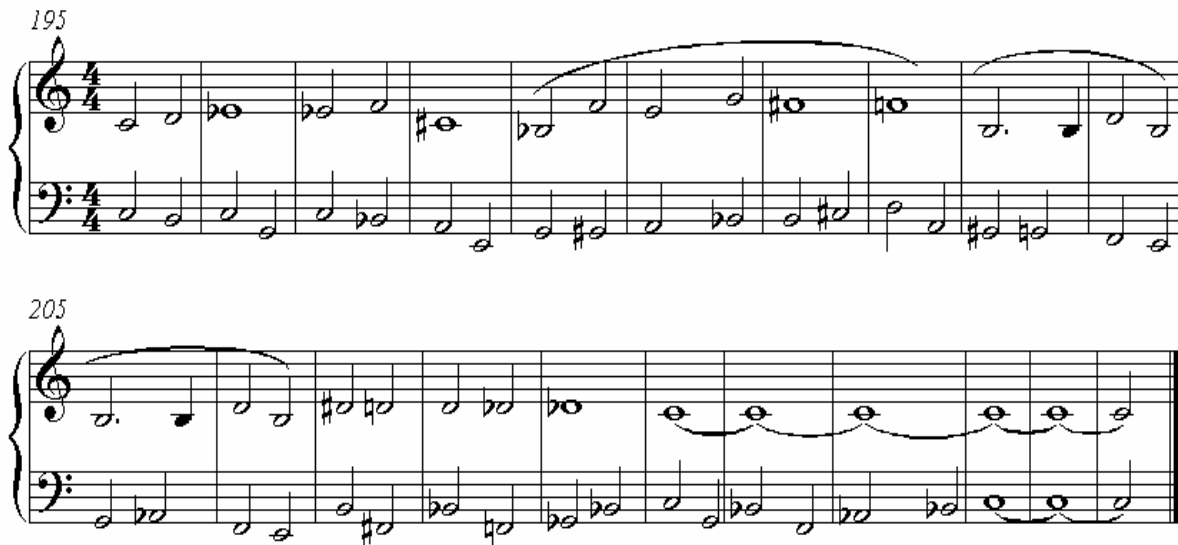
In m. 148-151 maak die hooftema van die werk, **a**, 'n verrassende verskyning (Klar., Vi. I). Die seksie word afgesluit met 'n sekondêre tema in wisselende 5/8- en 5/4-metrum. Die fff-klimaks in m. 192 is terselfdertyd die begin van die volgende seksie.

**Seksie C (m. 192-282)**

Seksie C verteenwoordig die derde fase van die werk se tematiese ontvouing. Die aankondiging in die eerste tien mate van die werk verkry hier vaste tematiese betekenis as *Passacaglia*-tema. Dit verskyn hier as isometriese tweestemmige tekstuur (bas en deskant), met die melodie by Hor. 1 en 2, Tr. 1, 2 en 3, Trb. 1 en 2, en Vi. 1 en 2 en Altv., en die basstem by Fg. 1 en 2, Bastrb. en Tuba, Vc. en Ktb. Die koraalagtige tema is ritmies en metries ongekompliseerd, en kom voor as 'n klassisistiese sestienmaatmelodie, verdeelbaar as 2+2+4+2+2+4, met verlengde slotmaat. Die duidelike oktotoniese grondslag van die tema verhinder nie 'n vae assosiasie met die c-mineur modus nie. Die lae register, somber toon en afgemete stadige marskwaliteit karakteriseer dit as tipies vir dié historiese genre. Die tema vervul 'n belangrike rol in die verdere verloop van die werk: Vanaf hierdie punt is dit bykans voortdurend teenwoordig, en word eers afgelos deur die rekapitulاسie van die "scherzo" in m. 411, en verskyn ook in die slotmate van die werk.



### Voorbeeld 27: Passacaglia-tema, m. 195-215



Na hierdie stelling van die tema volg vier verdere herhalings (m. 216-264), waarvan die derde 'n gelyktydige melodies omspeelde weergawe vir die solo-tjello is – 'n vooruitwysing na latere variasies. Die afsluiting van Seksie C word bewerkstellig deur 'n skynintrede van die tema by Fl. I en II (m. 265-281) – die temakarakter is wel teenwoordig, maar is nie nootgetrou nie. Die begeleidende solo-tjello se kontrapunt hierteenoor - suiwer oktotoniese toonlere en toonleerfragmente – is nie sonder humor nie.

### Seksie D (m. 282-410, kwartnoot = 88-104, 132, 112, 132)

Seksie D kondig die begin aan van die werk se tweede helfte, waarin, soos reeds genoem, die materiaal van die eerste helfte verwerk word. Dienooreenkomstig dien die seksie in die eerste plek as voortsetting van die Passacaglia-proses – vanaf m. 310. Die kontemplatiewe opening van die werk (tema **b**, m. 284-309; vgl. m. 15 en verder) maak hier sy eerste terugkeer, en het deur die geleidelike versnelling en crescendo 'n duidelike skakelfunksie met die hoofaktiwiteit van die seksie.

Tussen m. 310 en 411 verskyn 10 variasies van die Passacaglia-tema (die bastema verskyn eers weer in die dubbelvariasie 9). Die werkwyse is eenvoudig: die kontoer van die tema bly behoue, maar word óf by wyse van 'n vinnige nootherhalings (tremolo), óf by

wyse van melodiese omspelings gevarieer. Ander veranderings ten opsigte van tempo, dinamiek en orkestrasie het 'n kleurrike verskeidenheid tot gevolg.

**Var. 1** (m. 310-317, kwartnoot=132): Tema by orkes (behalwe koperblasers), ff, getransponeer – beginnend op e-mol, en ritmies “opgevul” met agste- en sestiendenoot-repetisies; die solo-tjello is aanvullend met vrye kommentaar;

**Var. 2** (m. 317-329, kwartnoot=112): tema in kanon tussen Tr. en Trbn.; tjello tacet.

Kort tussenspel: tjello bring tema **a** (m. 328-334, kwartnoot=84); orkestjelli en Ktb. introduceer nuwe kontratema / ostinaat vir die volgende groep variasies (m. 334-345, kwartnoot=132). Vanaf hierdie punt word variasies gekenmerk deur 'n geleidelike toename in dinamiek en tekstuurdigtheid, om te kulmineer in die rekapitulاسie van die “scherzo” in m. 411.

**Var. 3** (m. 346-354, kwartnoot=132): Tema by solo-tjello – 'n lighartige weergawe deurspek met gereeld terugkerende sinkopiese ritmes wat meebring dat die lengte daarvan gehalveer word van 16 mate tot 8. Die hoofnote verskyn effens verskuild deur melodiese omspeling. 'n Nuwe kontratema verskyn by die orkes (Vc. en Ktb.): 'n reëlmatige verloop van kwartnote in die vorm van oktotoniese toonleerfragmente. Hierdie kontratema (voortaan kontratema 1 genoem) bly grotendeels 'n konstante en onveranderde metgesel van die tema – eers met die negende variasie word dit d.m.v. tremolo-tegniek gewysig;

**Voorbeeld 28: Variasie 3 (m. 345)**

345 Vc. solo Passacaglia-hoofstone omkring

Vc., Ktb.

nuwe kontratema

350

- Var.4** (m. 354-362): Dieselfde ritmiese vorm as var. 3, maar 'n vierde opwaarts getransponeer; tema by Fg. 1, kontratema by Vc. en Ktb., tweede kontratema by Fg. 2; tjello tacet;
- Var. 5** (m. 362-370): Dieselfde ritmiese vorm as var. 3 en 4 (tema by Vi. II en Klar. 1); voller orkesdeelname; derde kontratema by tjello;
- Var. 6** (m. 371-379): Digte vierstemmige kontrapunt: Die tema verskyn in dieselfde ritmiese vorm as var. 3, 4 en 5, by Fl. 1 en Klar. 1; kontratema 2 by Fl. 2 en Klar. 2; kontratema 3 gevarieer (solo-tjello). (Kyk voorbeeld 29 op p. 69.)
- Var. 7** (379-387): Nuwe ritmiese vorm van tema (Tr. 1); kontratema 2 gevarieer (Tr. 2 en 3); derde kontratema by Vi. 1; solo-tjello tacet;
- Var. 8** (m. 387-395): Tema, kontratema 1 en 2 (strykers); tema en kontratema 2 ritmies verlewending deur repeterende sestiendenote by hoër blasers;
- Var. 9** (m. 395-403): Tema en kontratema 2 in sestiendenote by hoër blasers, Tr. 1 en 2; kontratema 1 in gepunteerde nootwaardes by Fg. en Kfg.; kontratema 3 in sestiendenoot-tremoli by Vi. 1 en 2; dieselfde t.o.v. kontratema 1 by Vc. en Ktb. Die Passacaglia-tema in sy tweestemmige oervorm (16 mate) tree nou ook toe tot die reeds digte tekstuur, en strek gevolglik oor beide hierdie en die volgende variasie .

**Var. 10** (m. 403-411) Volle orkes; tema en kontratema 2 weer soos in var. 3; voltooiing van “vergrande” vorm van tema; kontratema 3 afwesig.

### **Seksie E (m. 411-479)**

Die dramatiese opbou teen die einde van seksie D kulmineer in die gewysigde en verkorte rekapitulاسie van die “scherzo” (seksie B), wat in m. 411 begin. Die veranderde funksie van die gedeelte – as skakel tussen die opruiende laaste Passacaglia-variasies en die kontemplatiewe stemming van die laaste seksie - bring mee dat hierdie seksie nou ook vaer omlyn is as vroeër. Die werklike “scherzo”- elemente omvat hier ongeveer 32 mate, teenoor die 110 mate van vroeër. Al die elemente van vroeër is teenwoordig, maar in ander volgorde, en in veranderde en verkorte vorm. Die inleidende mate (m. 83-96) is afwesig, en die oorspronklike tjellotema (vgl. m. 97) verskyn hier eers na die horingmotief (m. 421) – en slegs een keer - en dan tesame met ’n hoketus-motief, wat vroeër eers onafhanklik, en in ’n later stadium van die seksie (vanaf m. 152) verskyn het. Die vierton-horingmotief (vgl. m. 110 en 128) dien hier as opening van die seksie (m. 411), en verskyn weer in m. 433 en 438. Ook die uitgebreide tjello-solo’s (vgl. m. 135-148, 151-162, ens.) is afwesig hier. Die dinamiese vlak word geleidelik verlaag: die *pp*-aanhaling van die solo-tjello se benaderde weergawe van die oorspronklike Passacaglia-tema (m. 444 deurlopend tot m. 479), teenoor die steeds afnemende energie van die “scherzo” se hoketus-motiewe dien duidelik hierdie doelwit.

# Voorbeeld 29: Variasie 6 (m. 371)

371 Kontratema 3 (Vc. (solis) )

Tema (Klar. 1)

Kontratema 2 (Klar. 2)

Kontratema 1 (Fg. 1, Vc. (orkes), Kfb. )

374

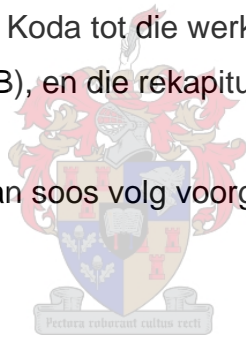
378

## Seksie F (m. 480-577; kwartnoot=84, 138)

Die solo-tjello se tema **a** (m. 480-487) dien as skakel tot die finale afloop van die werk. Die gepaardgaande *decrescendo* tot *pp*-vlak word met m. 488 bereik, waar die cadenza-agtige **b**-tema die begin van die Epiloog aankondig. Die Epiloog is gelyktydig rekapitulasie van die begin van die werk (die Proloog), en samevatting van die hele werk. Dienooreenkomstig kan alle gebeure vanaf die begin hier in die een of ander vorm – selfs nootgetrou - teruggevind word.

Die seksie val uiteen in vier onderafdelings wat opeenvolgend verband hou met die Proloog (A), enkele van die Passacaglia-variasies (D) en die “scherzo” (B / E), met 'n kort afsluitende Koda. Dienooreenkomstig kom die gedeelte tussen m. 488 en 510 in breë trekke ooreen met die gedeelte tussen m. 15 en 75 uit seksie A, en m. 520-536 met m. 31-59. Die derde onderafdeling (m. 540-565) bestaan uit aanhalings van die variasies 3, 5 en 8, en die vierde, wat ook in effek die Koda tot die werk is (m. 565-577) is 'n vrye bewerking van materiaal uit die “scherzo” self (B), en die rekapitulasie dáárvan (m. 433-444).

Die vormverloop van die concerto kan soos volg voorgestel word:



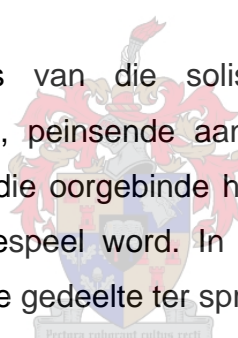
Seksie	A	B	C	D	E	F
Vorm-funksie	PROLOOG	“SCHERZO”	PASSACAGLIA	“ONTWIKKELING”	“SKAKEL”	EPILOOG
	<b>Inleiding: Aankondiging van kern temamateriaal</b>  1. Pass. I: eerste 5 note 2. a: m.11- 14....m. 31 3. b: m.15-20 4. scherzo-tema  (kwartnoot 84)	(kwartnoot 152)	(kwartnoot 58)	1.Cadenza m. 282- (kwartnoot 88-104;  2.2st. Passacaglia I m. 310 (kwartnoot 132):  3. tema b m. 328 (kw 84) 4. 1 Passacaglia II; gekontr. met 5. Passacaglia I: variasie 2 (334-410)  (kwartnoot 132)	1.Herbewerking Scherzo-materiaal (411)  2. Pass. I-tema (444)  (kwartnoot 84; 152)	1. Verkorte rekapitulasie van Proloog (vgl. m. 1-82)  2. a: 480, 520, 3. b: 488 4. a: 520 5.Herinneringe aan Pass. I-var. 2; Pass. II: 540, 6. Koda (565)  (kwartnoot 84)
Maat	1- 82	83- 194	195 - 282	283 - 410	411-479	480-577

### 3.4.3 Tjellistiek

#### 3.4.3.1 Tegniiese eise

Temmingh se tjellokonsert het ontstaan as opdragwerk deur die Stigting vir die Skeppende Kunste, en is gekonsipieer met 'n spesifieke tjellis in gedagte. Dit is sy eerste werk – sover bekend – vir die medium, maar is later (1997) opgevolg deur 'n werk in kleiner formaat (*Meanwhile*), vir dieselfde tjellis, Anmari van der Westhuizen. Die werk verteenwoordig die volle en ryp spektrum van Temmingh se palet: 'n Aanvanklik sombere stemming, wat egter mettertyd plek maak vir humorvolle momente, virtuose werk, en 'n deurgaans manlike karakter van die tjello. Die tradisionele probleem van die balans tussen tjello en orkes, en wat nie inhiberend behoort te wees op die komponis se visie nie, word oorkom deur bv. Afwisseling tussen orkes-met-solis-seksies en dié waarbinne die solis meer op die voorgrond is.

Die stadige *Proloog* (*pp*) vereis van die solis 'n vrye, byna resitatiwiese en uitdrukkingsvolle toon. Die stadige, peinsende aanvangsmate suggereer 'n mate van swewendheid en “tydloosheid”, en die oorgebinde heelnote sowel as snaarkruisings van sestiendenote moet met kalmte gespeel word. In laasgenoemde geval kom veral die herhaalde “opslag“-wendinge van die gedeelte ter sprake.



#### Voorbeeld 30: m. 15



Die gedeelte wat strek tot m. 75 bevat heelwat voorbeelde van 'n sestiendenootmotief, wat vir 'n oortuigende effek – en ten spyte van twee snaarkruisings, soos in die voorbeeld – onbeklemtoond gespeel word. (Hierdie opmerkings geld ook vir die terugkeer van hierdie idees in m. 283-309.)

In die onmiddellik hieropvolgende seksie (m. 83) steek meer voor die hand liggende potensiële probleme hul kop uit. Die scherzo-agtige tema se chromatiese spronge – 'n gevolg van die sterk teenwoordige oktotoniese element in die werk - benodig 'n effektiewe

vingersetting om die speelse karakter van die gedeelte te kan verseker. Vanaf m. 134 versnel die virtuositeitspas merkbaar, 'n gedeelte wat solistiese vertoon ter wille is, en die gehoor dienooreenkomstig mag boei. Die passasie, met sy veelheid van tremolo's, parallelle sesdes en toonlere is egter vernuftig bedink, en bied egter geen noemenswaardige uitdagings nie.

Die liriese dog ietwat sombere passacaglia-tema verskyn vanaf m. 216 by die tjello. Die erns van die moment word onderstreep deur die lae dinamiese vlak (pp). As gevolg van die lg. omstandighede moet die byna himniese stemming nie die hoorbaarheid van die solostem aan bande lê nie. Om die gewenste solistiese pp te kan realiseer, moet die A-snaar se optimale resonans gevind word.

Speeltegnes is m. 432-437 die werk se mees ongewone oomblik: Die sameklanke wat hier gerealiseer moet word, sluit in 'n verminderde kwint, verminderde negende en vergrote kwart, gevolg deur 'n oktaaf-dubbelgreep in 'n hoë posisie en 'n verminderde tweede dubbelgreep – vir die linkerhand nog 'n kwart hoër.

#### Voorbeeld 31: m. 432-437



Om die mineur sekunde in m. 435 te kan speel, moet die duim die posisie van die 3de vinger inneem.

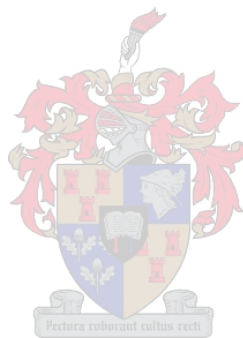
#### 3.4.3.2 Spesiale effekte

Temmingh gebruik min pizzicato en verspreide dubbelgrepe as enigste effekte-middele. Hy beperk homself ook tot die klein omvang van





Die oorwegend liriese trant van die werk bring mee dat die instrument oortuig in terme van die “vokale” kwaliteit. Effekte wat meer uiterlike vertoon ten doel het, is dus opvallend afwesig, en tegnieke soos genoem in die vorige afdeling word nooit tot hul uiterste gebruik nie.



### 3.5 Allan Stephenson: Concerto vir tjello en volle orkes

Ontstaansdatum en plek: 2004, Kaapstad.  
 Orkesbesetting: Picc., 2 Fl., 2 Hob., 2 Klar., 2 Fag., 4 Hr., 3 Tr., 3 Trbn., Tu.,  
 Pk., Snaartrom, Groot trom, Simb., Houtblokke, Xil.,  
 Glockenspiel, Str.  
 Lengte: I: 396 mate; II: 131 mate; III: 393 mate  
 Tydsduur: 29 minute

#### 3.5.1 Agtergrond

Allan Stephenson is in 1949 gebore in Wallasey, Cheshire (Engeland), en het vanaf die ouderdom van sewe klavier gestudeer, en tjello vanaf sy dertiende jaar. Reeds op jeugdige ouderdom het hy aangesluit by die Merceyside Philharmonic Orchestra. In 1968-1972 was hy student aan die Royal Manchester College of Music (A.R.M.C.M.). In die daaropvolgende jaar het hy die pos as sub-hoofspeler in die destydse Kaapstadse Simfonieorkes aanvaar (inligting verskaf deur die komponis 11.01.05).

Stephenson se debuut met die KSO was met die eerste uitvoering van sy eerste simfonie – 'n werk waarmee hy reeds in Wallis begin het. Sedertdien het hy as konsert- en balletdirigent met al die destydse Suid-Afrikaanse simfonieorkeste opgetree. Sy repertoire is uitgebreid, en sluit orkes- en koormusiek in; hy was verantwoordelik vir 'n aantal eerste uitvoerings van uiteenlopende konsertwerke, waar onder Nielsen se vierde simfonie (die “Onblusbare”), en “P. D. Q. Bach” se 1712 *Ouverture* (!). Stephenson maak daarop aanspraak dat sy CD-produksie van sy eie *Concertino Pastorale* vir klarinet die eerste van die aard was op die gebied van die kunsmusiek in Suid-Afrika. Sedertdien was hy verantwoordelik vir die opname van verskeie werke deur Suid-Afrikaanse komponiste, soos Zaidel-Rudolph se *At the End of the Rainbow*, Klatzow se *States of light*, Thomas Rajna se 2de Klavierkonsert en Harpkonsert en sy eie transkripsie van Brahms se strykkwintet in G majeur. Tussen 1978 en 1988 was Stephenson die musiekdirekteur van *UK Kollege-orkes*. Hy is die stigter van die Kaapstadse Kamerorkes, en was vir etlike seisoene die leier van die Kamerstrykorkes *I Musicanti*.

Stephenson het tot op datum sowat 90 komposisies in verskillende genres tot sy krediet, waar onder drie operas, en konserte vir 'n groot verskeidenheid solo-instrumente.

Die Tjellokonsert is een van Stephenson se nuutste werke; die voltooiingsdatum op die laaste bladsy van die partituur is 21.01.04. Dit is driedelig, met die eerste deel in sonatevorm; die tweede deel is 'n vyfledige fantasie, en die finale in rondo-sonatevorm. Temas en temafragmente uit deel I maak herwerskynings in beide tweede en derde dele. Daar is cadenzas vir die solo-instrument in al drie dele.

Stephenson se musiek word gekenmerk deur 'n konserwatiewe ingesteldheid. In die tjellokonsert oorheers dienooreenkomstig fasette soos 'n benaderde klassieke vormgewing en orkestrasie, en word in die breë vasgehou aan tonale beginsels, wat verruim word deur praktyke soos willekeurige toonsoortverskuiwings, parallelle akkoorde, willekeurige “toegevoegde tone” en 'n pseudo-modale harmoniek en tematiek. Modieuse tematiese en harmoniese wendinge van dié aard was tipies vir 'n bepaalde Engelse tradisie van ongeveer die dertigerjare van die vorige eeu. Een van die opvallende stylkenmerke van die Britse tradisie uit daardie era is 'n tematiek wat 'n ruim mate van pentatoniek openbaar – iets wat in die geval van iemand soos Vaughan Williams duidelike volksmusikale wortels het. Hierdie eienskap is ook herkenbaar in vele temastrukture in Stephenson se werk, en verrai dienooreenkomstig 'n stilistiese afhanklikheid van die ouer geslag Britse komponiste soos Vaughan Williams, Gordon Jacob en Malcolm Arnold. Arnold is trouens 'n komponis wat deur Stephenson self geïdentifiseer word as 'n betekenisvolle invloed op sy eie werk. By 'n vergelyking met beskikbare voorbeelde van die werk van dié twee ouer meesters moet mens egter tot die slotsom kom dat die concerto in geheel stilisties hoogstens 'n benaderde, en dan 'n afgewaterde weergawe van sulke stylmodelle is.

Die werk is tegnies ongekompliseerd en maklik toeganklik, vir die onkritiese luisteraar moontlik selfs aantreklik; dit verbaas dan nie dat temas soms herinner aan idiome wat tot die gebied van die populêre musiek van die sewentigerjare behoort. Tematiese idees baseer in geheel op konvensionele wendinge, soos herken aan toonleer- of arpeggio-fragmente, gepunteerde ritmes, wisselnootvorme, ens., en kom dikwels improvisasie-agtig, selfs rigtingloos voor, met 'n gevolglike onafgerondheid wat nie te versoen is met klassisistiese benaderings in ander opsigte nie. Ook tegniese aspekte soos orkestrasie en vorm kan dienooreenkomstig as konvensioneel en betreklik onoorspronklik beskryf word.

Daar is geen toonsoorttekens nie, maar die tonale implikasies vir die eerste en laaste dele is dié van e-mineur – die suggestie van 'n gevolglike “Frigiese” element is egter slegs by

geleentheid werklik herkenbaar binne die mineur modus-omgewing, in die vorm van die historiese “Frigiese” kadens vii6-i. Van die ander modale kwaliteite in die harmoniese styl is die “miksolidiese” septiem – in die vorm van populêre kadensformules binne majeur-omgewings. Die stadige deel begin in wat ooreenkom met die e-tonaliteit van die ander dele, maar die einde van die deel is ’n betreklik ondubbelsinnige F majeur.

### 3.5.2 Vorm en tematiek

#### I Allegro energico (kwartnoot=96), sonatevorm

Soos gebruiklik in die klassieke concerto, is hier ’n dubbele uiteensetting: die orkesuitsetting in m. 1-31, met die hooftema van die deel, en ’n tweede idee (b1, m. 19-30) wat vooruitwys na die tweede tema van die tweede uiteensetting. Die tweede uiteensetting verskyn in m. 31-116. Die ontwikkeling duur tussen m. 117 en 252, die rekapitulasie is in m. 253-372, en die Koda in m. 373-396. In terme van lengteverhoudings - 116:135:119 – is die toepassing van sonatevorm dus betreklik konvensioneel.

Die e-mineur hooftema (Vi. I) – ’n energieke idee gekenmerk deur punteringsritmes - verskyn in m. 1-6, en is ’n goeie voorbeeld van die komponis se benadering tot die modale prinsiep, soos die “Frigiese” kadens in m. 5-6. ’n Wisseltoonmotief by die hoër blasers (m. 3) is ’n belangrike element in die verloop van die deel, en duik weer – soos etlike ander elemente – in die finale van die werk op.

**Voorbeeld 32: hooftema (a), m. 1-6 (Vi I)**

Violin I (Vi 1) and Violin II (Vi 2) parts are in treble clef, starting with a rest followed by a quarter note G4, then a quarter note A4, and a quarter note B4. The Violoncello (Vc.) and Double Bass (Ktb.) parts are in bass clef, starting with a rest followed by a quarter note G2, then a quarter note A2, and a quarter note B2. The Viola (Alt.) part is in alto clef, starting with a rest followed by a quarter note G3, then a quarter note A3, and a quarter note B3. The score includes dynamic markings *f* (forte) and *V* (breath mark) and phrasing slurs.

Violin I (Vi 1) and Violin II (Vi 2) parts are in treble clef, starting with a quarter note G4, then a quarter note A4, and a quarter note B4. The Violoncello (Vc.) and Double Bass (Ktb.) parts are in bass clef, starting with a quarter note G2, then a quarter note A2, and a quarter note B2. The Viola (Alt.) part is in alto clef, starting with a quarter note G3, then a quarter note A3, and a quarter note B3. The score includes dynamic markings *f* (forte) and *V* (breath mark) and phrasing slurs.

Die voortsetting van die tema verloop deur g mineur, wat dan as “miksolidiese dominant” vir ’n kadens in C majeur dien (m. 14).

### Voorbeeld 33: “miksolidiese” kadens, m. 16-18

Die tuistoonsoort word weer in m. 31 bereik, met die intrede van die solis met ’n variant van die hooftema. Dit is ’n virtuose idee, wat ten aanvang die aandag trek deur middel van wye spronge en vierstemmige grepe (m. 31-41).

Vanaf m. 53 – die begin van ’n skakel met die tweede tema - versnel die pas (kwartnoot=120). Die kopmotief van die hooftema word onderwerp aan manipulasie wat as dialoog tussen solo-instrument en orkes verskyn. Terselfdertyd word ’n modulasiëproses bewerkstellig in die rigting van die toonsoort van die tweede tema (b2). Laasgenoemde word (via *rallentando*, m. 71-76) bereik. Dit is veral in oomblikke waar streng tematiese gegewens verlaat word ten gunste van liriese voortvoering van idees dat die voorgemelde pentatoniese inslag sigbaar word. Een so ’n moment verskyn in die voortsetting van die eerste tema in m. 66-70. Die gepunteerde hoofidee maak hier plek vir ’n vrye voortsetting in die vorm van ’n melodiese verloop in D majeur, met eenduidige pentatoniese inslag.

**Voorbeeld 34: Vi. I, m. 66-71**

Die tweede tema baseer op die tweede tema van die eerste uiteensetting: Die aanvang in twee stygende vierdes is gemeenskaplik aan beide vorme. Dit is 'n uitgebreide liriese idee in vier segmente, elk met 'n ander toonsoort-oriëntering. Die eerste (m. 76-84) is in 'n ondubbelsinnige D majeur, en eindig met die halfkadens ii-V; die tweede (m. 84-93) fluktureer tussen d-Dories en D majeur, met 'n volkadens V-I. Die derde segment (m. 93-109) bevat suggesties van G majeur, en die laaste (m. 111-116) sluit die tema tonaal af in 'n betreklik duidelike G majeur. Die karakter van die tweede tema val verrassend vreemdpopulêr op binne 'n stylomgewing wat andersins skynbaar streef na 'n klassieke benadering. Die "Alberti-bas"-begeleidingsformule by die orkes-Vc., die teenwoordigheid van argaïese formules soos die versierde terughouding tydens die halfkadens in m. 84 (d-c#-b-c#), die byna beweginglose bas, wat uitsluitlik die elementêre harmoniek ondersteun, en boweal die acciacatura-agtige melodiese wendings in die tweede segment – wat met sentimentele teksonderleggings naby sou kom aan die wêreld van Barbra Streisand – doen vreemd aan. (Dieselfde tema doen ook diens as tweede tema in die finale.)

**Voorbeeld 35: Fragment uit tweede tema (b2), solo-Vc.**

Met die aanvang van die ontwikkeling (m. 117) word teruggekeer na die “Frigiese” openingstoonsoort, en die tempo verlangsaam na kwartnoot=108. Die wisselnootmotief van m. 3 word hier vergesel van ’n nuwe idee – beide in die orkes, om vanaf m. 121 in c mineur te beweeg. Die solis se taak berus meestal op virtuose parallelle sekst-figurasies teenoor yl orkeskommentare. Tjello-akkoordspel begelei tussen m. 136 en 146 ’n orkesweergawe van die tweede tema (b2), nou in Db majeur. ’n Nuwe seksie tussen m. 156 en 200 – met as hoofmateriaal motiewe uit die hooftema – begin op soortgelyke wyse as m. 117, en kulmineer in die tweede tema – ook soos die vorige seksie. ’n Derde seksie van die ontwikkeling begin in m. 204, in wat mettertyd (m. 211-222) ’n hoogtepunt vorm met ’n tutti-unisono. ’n Nuwe tempo (kwartnoot=132) en ’n ritmiese ostinaat (snaartrom en laer strykers) lei na die eerste cadenza van die deel (m. 226-242) – begelei deur ’n ritmiese ostinaat by die pouke, snaartrom en orkes- Vc. en Kb. Die daaropvolgende gedeelte (m. 242-252) – weer eens as orkestrale unisono - vorm die afsluiting van die ontwikkelingsgedeelte. Die kadensiële figuur in m. 246-249 duik ook in die tweede deel van die concerto op, in daardie geval onmiddellik voor die cadenza (vgl. II, m. 65 – 67).

Die begin van die rekapitulاسie is ten opsigte van orkestrasie effens gewysigd: die skakel van vroeër is afwesig; die tweede tema (b1) van die eerste uiteensetting verskyn nou ’n oktaaf hoër, en by die solis. Dit lei na ’n tweede cadenza (m. 283-331). Die werklike tweede tema (vgl. in uiteensetting m. 76) verskyn nou in ’n uitgebreide E-tonaliteit wat in m. 371 in A majeur kadenseer (vgl. vroeëre D majeur-G majeur-proses). Die Koda (m. 373-396, piú mosso, kwartnoot=120) kom ten aanvang ooreen met die aanvang van die deurwerking (vgl. m. 117), om vanaf m. 385 die gepunteerde idee van die hooftema sterker te aksentueer. Die vormverloop van die deel kan soos volg voorgestel word:

	Eerste uiteensetting		Tweede uiteensetting			Deurwerking	Rekapitulاسie		Koda
Tema	a	b1	a	skakel	b2	Cadenza I 227-242	a	b1-cadenza-b2	Vgl. m. 117 e.v.
Maat	1-18	19-31	31-53	53-76	76-116	117-253	254-269	270-372	373-396
Instr.	tutti	tutti	Vc., tutti	Vc., tutti	Vc., tutti		Vc., Tutti	Vc., Tutti	Vc., Tutti
Toon-soort	“e mineur”	“f mineur”	“e mineur”	e-G	“D-G majeur”		“e mineur”	“E-A majeur”	“e mineur”



## II Poco lento (kwartnoot=63), uitgebreide drieledigheid

Die stadige deel se inleidingsmate is in 'n oënskynlike e-mineur, maar die tjello-intrede (**a**, m. 10) begin as 'n ondubbelsinnige a-mineur, wat vanaf m. 15 Eb majeur, en by die eerste ruspunt (m. 35) f-mineur bereik. Sowel die orkesinleiding as die tjello-intrede en die wending in m. 19 baseer op die reeds vermelde “chaconne-bas”- idee: in eersgenoemde geval is die basprogressie e-d#-d-s-c-b; in die tweede geval is dié patroon ietwat langer: a-g-f-e-d-c, en die derde verskyning is chromaties gekleur: eb-d-c-bb-ab-f-g.

### Voorbeeld 36: m. 10-19, Vc.



Met die f-mineur kadens in m. 35 tree die solo-instrument terug, en maak 'n nuwe (orkes-) tema (**b**) sy verskyning. In wat uiterlik dui op 'n middelseksie vir die deel (m. 43-60) kom 'n verdere tjello-tema aan die orde, gevolg deur 'n terugkeer van **b** (m. 61). Tema **a** word vervat binne hierdie (derde) seksie, as deel van die cadenza (m. 67-96). Die cadenza self neem as uitgangspunt 'n tema wat onmiddellik vantevore in die orkes aangekondig is (m. 65), en wat op sigself 'n aanhaling is uit deel I (vgl. m. 246-249).

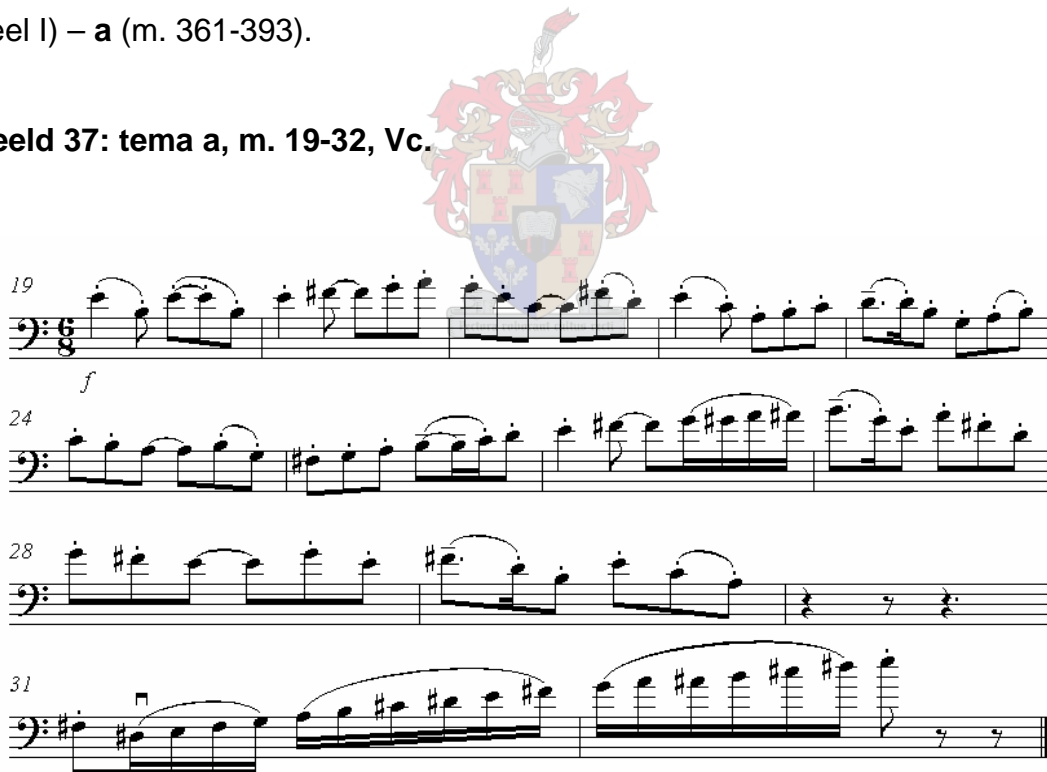
In m. 97 (begin van die vierde seksie) tree **b** nogeens op die voorgrond. Die finale seksie (m. 104-131) skyn materiaal uit die eerste seksie te rekapituleer. 'n Nuwe idee (m. 110) –

'n “miksolidiese” kadensformule – bring die deel tot 'n f-majeur slot. Die laaste mate herinner aan die ostinaat van die aanvangsmate.

### III **Molto vivace (kwartnoot=132), sonate-rondovorm**

Die “e-mineur” finale is moontlik die mees geslaagde deel van die werk. Die 6/8-tema (Horings) word in die inleidende eerste 19 mate bloot gesuggereer, en vorm saam met die ratelende ostinaat by die res van die orkes 'n gees van ongekompliseerde opwinding. Die eintlike tema (**a**) word in m. 19 deur die solis aangekondig, en daarna (m. 32) deur die orkes oorgeneem: 'n klassisisties-geöriënteerde 6/8 rondotema (mens dink aan voorbeelde soos Beethoven se concerto-finales). Deur die nuwe tematiek en 'n redelik balanserende vormverloop kom die komponis naby aan die atmosfeer van die klassieke rondo-finale. Die deel het die volgende verdelings: **a** (m. 1-61) - **b** (m. 62 - 135) – **a** (m. 136 - 149) – **c** (m. 150 - 225) – **a** (m. 226 - 235) – **b** (m. 235 - 331) – interlude (m. 331-360, deel I) – **a** (m. 361-393).

#### **Voorbeeld 37: tema a, m. 19-32, Vc.**

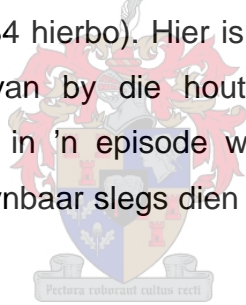


Die g-mineur geöriënteerde tweede tema (**b**) verskyn in m. 62 by die solis, met 'n harmoniese onderbou wat as uitgangspunt die nou reeds bekende tegniek van die dalende “chaconne-bas” neem. Die orkes tree terug met geïsoleerde akkoorde op die derde en sesde maatslae.

**Voorbeeld 38: tema b, m. 62-79, Vc.**

'n Orkestrale episode skakel met die terugkeer van **a**, aangekondig deur die tjello-solis, in c-mineur, waarmee die Uiteensetting afgesluit word.

Die **c**-seksie (*Poco meno mosso*, kwartnoot=112, m. 150), as ekwivalent van 'n ontwikkelingsprosedure, word deur die solis ingelui met 'n byna eksakte variant van die tema **b2** uit die eerste deel (kyk Voorbeeld 34 hierbo). Hier is ook 'n geringe mate van kontrapunt teenwoordig in die imitasie daarvan by die houtblasers. Vanaf m. 196 (*Tempo I*, kwartnoot=132) versnel die tempo in 'n episode wat tot die orkes beperk is, en min verband met ouer temas het, en skynbaar slegs dien as skakel met die Rekapitulasie, wat in m. 226 'n aanvang neem.



Soos te verwagte, wyk die Rekapitulasie af van die prosedure in die Uiteensetting, deur die korter afstand tussen eerste en tweede temas. Tema **b** verskyn reeds in m. 235: die nuwe toonsoort van "e-mineur" strook met die klassieke praktyk. Vanaf m. 275 skakel die orkes met die *cadenza*, wat in m. 285-330 verskyn. Materiaal uit **b** is herkenbaar. 'n Verdere terugverwysing na deel een word teweeggebring deur die verlangsaamde weergawe van die eerste tema (*meno mosso*, kwartnoot=100) in m. 331-361, waarvan die laaste gedeelte by wyse van *accelerando* oorlei na die finale terugkeer van **a** (m. 361, *Tempo I*, kwartnoot=132).

**3.5.1 Harmoniek**

Stephenson se konserwatiewe, gehoorsvriendelike en maklik toeganklike musiek word, benewens die tradisionele vormbenadering in die werk, ook, en veral gedra deur 'n

temakonsep en harmoniese taal wat vertrouwd voorkom en min inspanning van die luisteraar verlang. Na die tematiek is in die voorafgaande reeds by wyse van etlike voorbeelde verwys. Harmoniese middele is ewe konserwatief, en essensieel funksioneel en drieklank-geöriënteerd, hoewel aangevul met tegnieke soos pseudo-modale harmoniek, pedaalpunte, “chaconne”-baslyne, willekeurige toonsoortverskuiwings / parallelle akkoordbeweging (Lg. is veral sigbaar in die tallose kwintparallele.) 'n Oorsig oor sommige van hierdie tegnieke bring die volgende aan die lig:

- **Funksionele drieklank-geöriënteerde progressies en pseudo-modale infleksies**

Van die mees herkenbare tradisionele progressies in die eerste deel is die geykte (IV-) V-I-progressie, egter selde sonder modale infleksies, en dikwels sonder inagnome van tradisionele stemleidingsnorme. Sulke voorbeelde is gewoonlik kenmerkend van afsluitingsprosedures. Van die mees opvallende voorbeelde van modaal “ongekontamineerde” kadense, is die volmaakte kadens (f mineur) aan die begin van die skakel tussen eerste en tweede temas in die tweede uiteensetting, soos ook die D majeure-kadens binne die tweede tema (m. 84-85), en die G majeure-kadens teen die einde van die Uiteensetting (m. 108-109). In m. 92-93 verskyn 'n soortgelyke D-majeur-progressie, nou egter as 'n v9-i-progressie, d.w.s. met verlaagde leitoon, en met kwintparallele tussen respektiewelik Vi.I / Vc. solo en Fi. (e-b en d-a).

Sulke figurasies skyn meer algemeen te wees in die stadige deel, en sou moontlik verband kon hou met die meer liriese trant van die deel. 'n Kadensfiguur wat die naaste kom aan die klassieke uitgebreide kadens is die progressie in f mineur: i-VI7-iv-v7-I in m. 34-35. Soortgelyke wendings in dieselfde deel is o.m. dié in m. 42-43 (Db), 54-55 (Bb-miksolidies), 60-61 (Ab). Die eb mineur-progressie in m. 101-102 dien as voorbeeld vir 'n “eoliese” infleksie; mens let hier ook op die kwintparallelismes. Die C majeure-kadens in m. 116-117 is weer 'n voorbeeld van die mineur-dominant (“miksolidies”).

- **Pedaalpunte**

Pedaalpunte is 'n algemene verskynsel in die vlugbewegende finale, met gevolglik heelwat harmoniese effekte wat bydra tot 'n “vry-tonale” tekstuur. Die begin van die deel, en die latere herverskynings van die rondotema word gereeld daardeur gekenmerk, in die vorm

van ritmiese ostinate. Voorbeelde hiervan is m. 1-15 (e-pedaal), 196-218 (c-pedaal), 219-225 (b-pedaal), 226-236 (e-pedaal). In die eerste deel is die mees opvallende voorbeeld die uitgebreide pedaalpuntseksie die gedeelte wat die intrede van die Rekapitulasie voorafgaan, in m. 223-249, waar dit verskyn in die vorm van 'n pedaalpunt op c, as 'n ritmiese ostinaat.

Die F majeur-pedaalpunt aan die einde van die stadige deel (beginnend in m. 112) gaan gepaard met heelwat miksolidiese effekte in die bostemme (vgl. ook vb. 5 hier bo.).

- **Dalende baslyne**

Hierdie harmoniese tegniek hou noue verband met die *chaconne*-praktyk van die Barok, waarvolgens 'n repeterende baspatroon – dikwels in die vorm van die dalende tetrachord (geharmoniseer as i-v6-iv6-V) - die basis vir harmoniese progressie vorm. In 'n minder konvensionele vorm is hierdie tegniek ook bekend buite die streng *chaconne*-praktyk, waarvan een van die bekendste voorbeelde die aanvangsmate van J. S. Bach se *Air* op die G-snaar is. Die harmonies-tegniese voordeel van so 'n tegniek is geleë in die (skyn-)kontrapuntale verhouding tussen so 'n baslyn en vrybewegende bostemme. In 'n vry-tonale omgewing – soos dié van Stephenson se concerto – bring die tegniek mee dat resulterende sameklanke dikwels outomaties onkonvensioneel voorkom. (Vgl. ook fasette van Langley se concerto.)

Een van die mees opvallende voorbeelde van hierdie werkwyse in die eerste deel verskyn as deel van die skakel voor die intrede van die tweede tema, in m. 61-72. In hierdie geval lê die bas in effek die afstand van 'n 18de af (=twee oktawe plus 'n vierde), waartydens die modulasiëproses vanaf g mineur deur e mineur na D majeur beweeg.

**Voorbeeld 39: I, m. 61-71 (reduksie)**

61

67

In die dalende progressie in m. 174-176 bly die toonsoort in wese F majeur / f mineur.

**Voorbeeld 40: I, m. 174-176 (reduksie)**

174

In die tweede deel (m. 19-23) verskyn die progressie as 'n reeks van vyf parallelle vierklanke, soortgelyk aan die progressie van sewe vierklanke in m. 61-62.

**Voorbeeld 41: II, m. 19-23, Vc.-solo en strykers (blasers weggelaat)**

In die derde deel is dit veral die gereelde aankondigings van die hooftema wat deur hierdie tegniek gekenmerk word. In m. 39-42 word 'n modulasieproses tussen die uitgangstonsoort van G majeur, en e mineur bewerkstellig.

**Voorbeeld 42: III, m. 39-43, Vc.-solis en strykers (reduksie)**

In m. 236-243 verskyn die e-Frigiese toonleer volledig in die bas, teenoor die tweede tema.

### Voorbeeld 43: III, m. 236-243, Vc.-solis en strykers (reduksie)

Vc. solo  
235

240

#### 3.5.4 Tjellistiek

##### 3.5.4.1 Tegniese eise

Stephenson dra sy werk op aan „Chris, Peter and my 'cellist colleagues“. Hieruit kan mens reeds die afleiding maak dat die komponis die werk as tjellis vir tjelliste gekomponeer het. Die gevolg is 'n vertoonstuk met drie cadenza's, volop virtuositeit, en dit alles met die minste moontlike tegniese probleme vir die uitvoerder. Die komponis se eerstehandse kennis van die instrument dra by tot die speeltegniese ekonomie. Dit geskied op 'n verskeidenheid wyses:


- Alle dubbelgrepe is speelbaar met 'n konvensionele handposisie. Dubbelgreeppassasies met die uitsluitlike gebruik van majeur- en mineursesdes kom meermaals voor. (Dit is die gemaklikste intervale om as dubbelgreep te speel as gevolg van die struktuur van die menslike hand.) Vgl. bv. veral cadenza-gedeeltes binne die eerste deel: I, m. 126 – 128, 230-242, 283-331, ens. Akkoordbrekingsprosedures in m. 136-146 dien ter begeleiding van die orkes. Ander dubbelgrepe is dié binne die cadenza van die tweede deel: II m.67 en verder, en in III: 53-59.



#### Voorbeeld 44: Kettings van majeur- en mineursesdes, I, m. 126-130



- Oktaafdubbelgrepe word deurlopend as oktaaftoonlere aangebied, soos in III: 89-99.
- Spronge tussen die verskillende registers word sorgvuldig vermy, of word deur klein posisiewisseling vergemaklik. As gevolg van die stemming van die instrument is die

interval van  bv. speelbaar met die posisiewisseling van slegs 'n enkele heeltoon. Daarteenoor word 'n posisiewisseling van een oktaaf dikwels vereis om die

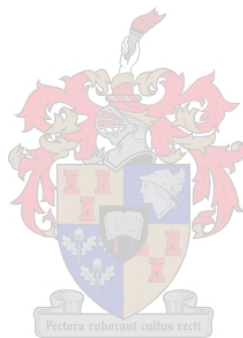
relatief klein interval  te kan uitvoer.

Die komponis se tegemoedkomendheid vind in die derde deel, m 128-130 'n hoogtepunt, waar dit blyk dat die melodie rondom die oop snare van die tjello gekonstrueer is. In hierdie mate word onderskeidelik die D-, A- en G-snare as pedaalpunt gebruik teenoor improvisatoriese lopies op die buursnare.

Die werk van Boccherini, self 'n tjellovirtuoos, kan in enkele opsigte as 'n historiese voorloper – indien nie ideaal nie - van Stephenson se werk gesien word. Een opvallende ooreenkoms is die spontane wyse waarop sowel die tjello se virtuositeit, as die liriese kwaliteite natuurlik na vore gebring word. Die tonale grondslag van die werk vergemaklik die speler se uitvoeringstaak deur die keuse van maklik realiseerbare akkoorde. Stephenson se tegniek toon dus heelwat ooreenstemming met dié van bewese tjello-komponiste soos Brèval, Haydn of Boccherini. 'n "Klassisistiese" klank is nogtans waarskynlik ongewensd – metaalsnare oorheers die moderne konsertverhoog, en die eindproduk herinner dan ook aan Grützmaker se uitgawes van Boccherini se musiek.

### 3.5.4.2 Spesiale effekte

Teen die agtergrond van bogemelde tegniese einskappe, en hulle duidelike historiese verband, verbaas dit dan nie dat geen aanduiding van spesiale effekte in die werk gevind kon word nie.



## Hoofstuk 4: SAMEVATTING

By 'n ondersoek na die aard van Suid-Afrikaanse bydraes tot die tjello-literatuur, kom mens tot die verrassende slotsom van 'n ruim verskeidenheid van genres en gehalte, waarvan die eerste – sover bekend 'n werk van Charles Hoby – uit 1893 dateer, en die laastes (2004) dié van Hofmeyr, Kosviner en Stephenson. Van die totaal van 95 titels deur 56 komponiste kan die vyftal konserte en konsertagtige werke wat die grondslag van hierdie tesis vorm, waarskynlik as die belangrikste geld, hoewel nie noodwendig in die kwalitatiewe sin van die woord nie.

Die periode tussen die eerste en laaste werke – 1942 en 2004 – strek oor 62 jaar. Dienooreenkomstig word die periode vanaf die vroegste Suid-Afrikaanse roeringe in kunsmusiekaktiwiteite tot die nuwe era van intensiewe betrokkenheid by internasionale musiekgebeure gedek.

Inaggenome die waarskynlike status van Cherry se concertino as persoonlike guns vir die destydse ontvanger, en as histories eerste bydrae tot die Suid-Afrikaanse simfoniese tjello-literatuur maak dit geen noemenswaardige indruk op bv. die internasionale terrein nie. Nogtans is dit as vertoonstuk vir die gemiddelde tjellis (?) waarskynlik meer bruikbaar as wat tans die geval is. Sover as wat uit die (onklaar) partituur afgelei kan word, is bv. die verwagte interaksie tussen solo-instrument en orkes veels te min. Die tematiese materiaal is stereotiep, hoewel nie onaantreklik nie, en vormtegnies is die stuk ongekompliseerd. As dokument binne die oeuvre van 'n musikus wat (ook as fagottis) nou betrokke was by die genres van ballet en bykomstige musiek, is die versoeking sterk om dit ook as uitvloeisel van daardie komposisievelde te wil beoordeel. Die musikale ontvouing is oorwegend staties, en die verskeidenheid variante van een en dieselfde idee verleen 'n soort rapsodiese voorkoms aan die werk. Die oormatige gebruik van eksakte sekwensoverhalings is 'n kenmerk. Die harmoniek, wat duidelike afhanklikheid toon, weliswaar in vereenvoudigde en willekeurige vorm, van laat 19de-eeuse modelle (Liszt, Franck, Elgar?), kom gereeld voor as geforseerd en onoortuigend; hiertoe behoort die gebruik van vergrote sekst-akkoorde, en “impressionistiese” vierklanke op bykans enige toontrap van die toonsoort.

Met Bernard Langley se werk (1965) kom 'n mens in 'n bepaalde sin die eerste poging tot 'n professionele concerto teë, wat daarna streef om binne die internasionaal aanvaarbare norme vir die genre te beweeg: Die werk is eendelig - met onderafdelings - en met duidelike invloede - struktureel en ekspressief - vanaf Engelse modelle soos Delius. Dit is 'n serieuze werk, sterk liries aangelê, met heelwat werk vir die solis, wat dikwels op die voorgrond is, en waaraan selde hoë eise gestel word. Ten opsigte van die struktuur, en meer besonder ten opsigte van die ontwikkeling van die gegewe tematiek, kom dit egter staties voor, en orkestegniese kunsgrepe binne die konteks van die werk oortuig dikwels nie. Die ingewingsaspek (oorspronklike ingewingsrykdom, melodiegewing, tematiek), ly onder 'n mate van strakheid en ongeïnspireerdheid, in besonder t.o.v. die ritmiese aspek.

Dit is eers met Peter Klatzow se konsertagtige *The Temptation of St Anthony, after Hieronymus Bosch* (1972), dat die Suid-Afrikaanse bydrae tot die genre wasdom bereik het. Die werk toon invloed vanaf die na-oorlogse *avant-garde*, in 'n styl wat dienooreenkomstig ten opsigte van fasette soos toonhoogte- en ritme-organisasie en koloristiek as 'n kompromislose "pointillistiese" styl beskryf kan word. Dit is verder van belang om te wys op die werk as manifestasie van 'n artistieke probleem en die hantering daarvan, nl. die konfrontasie tussen melodiek (tjello) en koloristiek (orkes). In dié opsig moet die werk gesien word as artistieke reaksie op die skildery van Bosch, en nie as 'n programmatiese voorstelling daarvan nie. Die solo-instrument se moontlikhede word tot die uiterste beproef, deur die beklemtoning van die melodiese element, wat veral in die hoogste registers figureer. Samehang word juis verseker deurdat materiaal vanaf die solo-instrument as brandstof vir die hele werk benut word. Desnieteenstaande word effekte tot die minimum beperk.

In die kort bestaan van Temmingh se concerto (1992) het die werk reeds minstens drie uitvoerings gehad, en kan dus vir die Suid-Afrikaanse omstandighede geld as 'n suksesvolle werk. Behorende tot die komponis se latere styl, openbaar dit eienskappe wat toeganklikheid by die publiek verseker. Die oktotoniese grondslag kom voor as 'n aanvaarbare kompromis vir die 20ste-eeuse komponis wat nogtans nie tonaliteit ten volle wil afsweer nie. Dit is ook eendelig, met 'n vindingryke hantering van die rekapitulatie-funksie aan die einde van die werk. 'n Verskeidenheid van momente maak voorsiening vir sowel kontemplasie as uitbundigheid, en die gebruik van die passacaglia as meganiek in die opbou van die werk is kenmerkend vir die komponis se latere stylbenadering.

Die sterk klassisistiese inslag van Allan Stephenson se concerto (2004), is deurgaans sterk waarneembaar. Dit geld nie alleen vir die uiterlike afmetings nie – dit is die enigste meerdelige werk – maar ook vir die hantering van die solo-instrument, wat skynbaar aansluit by ideale soos wat gegeld het vir 'n ouer generasie van tjellokomponiste soos Boccherini en Haydn. Terselfdertyd moet genoem word dat die komponis die enigste van die vyf komponiste is wat self 'n beroepstjellis is. Die uitgesproke “Engelse” idioom (invloede vanaf Bax en andere) blyk uit die pseudo-modale styl en tekens van 'n “volksmusikale” pentatoniek. Die insluiting van tematiese idees wat herinner aan die 20ste-eeuse vermaaklikheidssfeer doen daarenteen vreemd aan.

Die vyf konsertwerke is uiteenlopend in terme van sowel ontstaanstyd, karakter, styl en moeilikheidsgraad. Hulle onbekendheid binne die Suid-Afrikaanse konsertpraktyk dui op 'n leemte in ons uitvoeringspraktyk. Dit sou vir sowel tjellis as gehoor lonend wees om minstens twee daarvan, nl. dié van Klatzow en Temmingh, op meer gereelde grondslag te kan leer ken. Die hoop word uitgespreek dat hierdie studie daartoe sal kan bydra om groter prominensie aan die werke te verleen as wat tot nog toe die geval was.



## BIBLIOGRAFIE

- Bouws, Jan 1982  
*Solank daar musiek is ...* Kaapstad: Tafelberg.
- Campbell, Margaret 2001  
*Violoncello*, in Sadie, S (ed.). The New Grove's Dictionary, vol. 26, pp. 759-763.
- Cook, Nicholas 1987  
*A Guide to musical Analysis*. Oxford: Oxford University Press.
- Cowling, Elizabeth 1983  
*The Cello*. Londen: Batsford.
- Geldenhuys, D. G. 2002  
*Klatzow, Peter*, in Finscher, L (red.) in Die Musik in Geschichte und Gegenwart, *Personenteil*, vol. 10, kol. 206-207.
- Homuth, D. 1994  
*Cello music since 1960: a Bibliography of solo, chamber and orchestral works for the cellist*. Berkeley: Fallen Leaf Press.
- Kay, Norman 1974  
*Shostakovitch*. Oxford Studies of Composers 8. London: Oxford University Press.
- Klatzow, Peter (ed.) 1987  
*Composers in South Africa*. Capte Town: Oxford University Press.
- Kriek, E. M. 1996  
*Die Simfonie in Suid-Afrika*. Ongepubliseerde MMus-tesis. UNISA.
- Larkin, D. 1994  
*South African symphonic poems, tone poems and related works: An outline and stylistic study 1887-1990*. Ongepubliseerde MMus-tesis UNISA.
- Lüdemann, Winfried 1996  
*Is the Chameleon showing its true colour? Roelof Temmingh at fifty*, SAMUS 16, pp. 59-62.
- Lüdemann, Winfried 2000  
 Temmingh, Roelof. In Sadie, S (ed.) New Grove Dictionary vol. 25, pp. 247-248.
- Lukjanowa, Natalja 1993  
*Dmitri Dmitrejewitsch Schostakowitsch*. Mainz; Schott.
- McVeagh, Diana M., 1955  
*Edward Elgar, His Life and Music*. London: Dent.
- Malan, Jacques (red.) 1984  
*Klatzow, Peter James Leonard*, Suid-Afrikaanse Musiekensiklopedie vol. III, pp. 127-130.
- Malan, Jacques (red.) 1984  
*Langley, Bernard, Peter Francis*. Suid-Afrikaanse Musiekensiklopedie vol. III, pp.162-164.
- Malan, Jacques (red.) 1986  
*Temmingh, Roelof Willem*. Suid-Afrikaanse Musiekensiklopedie vol. IV, pp. 346-348.
- Malan, Jacques (Red.) 1986  
*Van Wyk, Carl Albert*. Suid-Afrikaanse Musiekensiklopedie vol. IV, pp. 447-450.
- May, James 2001  
*Klatzow, Peter*, In Sadie, S (ed.) New Grove Dictionary, vol. 13, p. 653.
- Rudolph, J. E. 1978  
*The Keyboard Concertos of South African Composers, 1940-1960*. MMus. dissertation, UWITS.

- SAMRO 2004                      Catalogue: South African Works for Cello Solo as at December 2004. Johannesburg.
- Stowell, Robin (ed.) 2000        *The Cambridge Companion to the Cello*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Von Loesch, Heinz 2002        *Violoncello*, in Finscher, L (red.) *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, vol. 9, kol. 1692-1700
- Wolpowitz, Lily 1980            *Cherry, Richard*. In Malan J P (red.) *Suid-Afrikaanse Musiekensiklopedie I*, pp. 256-258

